

ESPACIOS EN EL TIEMPO

12 CATEDRALES ESPAÑOLAS



ESPACIOS

EN EL TIEMPO



ESPACIOS EN EL TIEMPO

12 CATEDRALES
ESPAÑOLAS

PEDRO NAVASCUÉS
PALACIO



BANCO BILBAO VIZCAYA

1996

AGRADECIMIENTOS

Queremos expresar nuestro agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que amablemente han facilitado la labor de documentación de esta edición:

Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

M^a. Rita Albá

Instituto del Patrimonio Histórico Español:

María José Acero Suárez e Isabel Argerich (*Archivo de Información Artística*)

Ana Gutiérrez y Carlos Teixidor (*Archivo Ruiz-Vernacci*)

Eduardo Segovia (*Archivo Moreno*)

Fundación Lázaro Galdiano

Marina Cano y Juan Antonio Yeves

Biblioteca Nacional

María Luisa Cuenca

GRABADOS

Los grabados reproducidos han sido tomados de las siguientes ediciones:

Monumentos Arquitectónicos de España, de José Amador de los Ríos. Madrid, 1859-1886 (MAE)

España Artística y Monumental, de Genaro Pérez Villaamil, tres volúmenes. París, 1842-1844

Recuerdos y bellezas de España, de Francisco Javier Parcerisa, doce volúmenes. Barcelona, 1839-1872

Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, de Alexandre Laborde. París, 1811

(Reproducciones fotográficas: Javier Campano y Tomás Antelo)

FOTOGRAFÍAS

Pedro Navascués

Archivo de Información Artística (I.P.H.E.)

Archivo Mas

Archivo Oronoz

Fotos Laurent, Archivo Ruiz-Vernacci (I.P.H.E.) Ministerio de Educación y Cultura:

Págs. 4, 15-16, 69, 88, 96, 118, 144, 149, 202, 216, 226, 231-232, 240,

247, 252, 255, 276, 284, 287, 304, 311-312

© del texto, Pedro Navascués Palacio

ISBN: 84-89162-81-6

Depósito Legal: M-42934-1996

LA CIVILIZACIÓN GRIEGA nos ha dejado sus templos y su escultura. Siglos antes, Egipto y Sumer nos legaron su arquitectura religiosa y sus pirámides. Roma, heredera de Grecia, todavía mantiene la deslumbrante estela de sus foros.

Quizá dentro de 3000 años, la simbología de la Europa central se condense en esta simple fórmula, la Europa de las Catedrales. Central, en este caso, no alude al centro geográfico. Naciones de la periferia europea —Portugal, Suecia, Inglaterra y Polonia— son naciones centrales en la construcción europea. Entre otras razones porque existen, por su propia coherencia nacional, desde hace quinientos o seiscientos años.

Las dos naciones ibéricas aparecen así, desde finales de la Edad Media, como piedras angulares de la Europa que avanza hacia esa cima del saber que fue el Renacimiento, como fruto de una larga gestación, de un enriquecimiento espiritual de siglos, y éste es también el significado de nuestras catedrales. Sin el tenaz esfuerzo de catedrales y monasterios, el saber antiguo se hubiera perdido para los europeos.

Han pasado seis, ocho, diez siglos, y las catedrales españolas siguen siendo, por encima de la arquitectura militar o civil, la síntesis que mejor nos vincula a nuestra

primera historia, como pueblo diverso y homogéneo a la vez, atento al brillo del espíritu que las catedrales representan.

Algunos podrán preguntarse, en una sociedad con focos crecientes de masificación, impermeables a la historia, qué significan esas torres, esas naves de piedra, en su silenciosa inutilidad.

Pero la gran mayoría de nuestros contemporáneos sabe lo que significan. Son nuestra historia y algo más que nuestra historia. Son el símbolo de las esperanzas y los temores compartidos, el anhelo común de la supervivencia, el desafío a la muerte.

Estos enormes y frágiles monumentos nos siguen hablando hoy, en una sociedad avanzada, que cree en la libertad de pensamiento y la interiorización de las creencias, de uno de los períodos más esplendorosos de la historia europea.

La práctica totalidad de nuestras catedrales conserva hoy su función: son lugares de oración. Su arquitectura evoca el misterio de la belleza. Y a través de él, el misterio de la creación de la belleza, el misterio del Dios creador. Pero las catedrales españolas, como el resto de las europeas, son, sin duda, testimonios frágiles, amenazadas en más de un caso de hundimiento y desaparición.

¿Qué puede hacer una entidad financiera, de dimensión transnacional, como el Banco Bilbao Vizcaya, ante un caso así?

Hemos ofrecido lo que tenemos: la confianza de varios millones de clientes a los que enviamos un mensaje, advirtiéndoles del peligro que esta parte de nuestra historia común ha empezado a correr. Y hemos aportado un primer apoyo para paliar,

en alguna medida, una emergencia. En realidad, apenas hemos hecho sino lanzar una llamada de alerta, en defensa de uno de los grandes activos intangibles de España.

¿Es necesario recordar nuestro pensamiento en este punto? El BBV ha defendido la necesidad de invertir una parte de sus resultados en servicios a la sociedad, al conjunto de la sociedad en que trabaja, en el convencimiento de que esa inversión —en su desinterés, en su espíritu de equidad— es también una inversión necesaria, de alta rentabilidad a largo plazo.

Celebramos una de las últimas navidades de este segundo milenio. El Banco Bilbao Vizcaya ha demostrado, durante casi siglo y medio, su ímpetu innovador, su deseo de anticiparse al futuro.

Sin respeto y estudio del pasado, según escribió Herodoto, no puede el hombre mirar hacia delante. Deseo que el singular recorrido del profesor Pedro Navascués por doce grandes catedrales españolas sea un mensaje de paz para la Navidad y el nuevo año 1997.

Emilio Ybarra y Churruca

PRESIDENTE DEL BANCO BILBAO VIZCAYA

DISEÑO GRÁFICO

Carlos Serrano G. A. H.

Ricardo Serrano García

Ignacio Martínez-Laya

COORDINACIÓN EDITORIAL

Chusa Hernández Pezzi

PRODUCCIÓN

T. F. Editores

COMPOSICIÓN DE TEXTOS

Mónica Saenz de Cabezón

Editorial A.M.3

FILMACIÓN DE TEXTOS

Cromotex

FOTOMECÁNICA

Lucam

IMPRENTA

T. F. Artes Gráficas

ENCUADERNACIÓN

Ramos

Cubierta:

Capitel románico procedente
de la Antigua catedral de Pamplona.

Museo de Navarra

Frontispicio:

Fuente del claustro de la catedral de Barcelona

C O N T E N I D O

La catedral en España

— 17 —

Santiago de Compostela, catedral de peregrinación

— 39 —

Burgos, la catedral de Castilla

— 61 —

Toledo, entre la religión y la historia

— 89 —

Pulchra Leonina

— 119 —

Barcelona, la nueva catedral mediterránea

— 145 —

Mallorca, una catedral en la isla

— 165 —

Pamplona, la catedral restaurada

— 183 —

Magna Hispalensis

— 203 —

Córdoba, mezquita y catedral

— 227 —

Fortis Salmantina

— 253 —

Granada, la primera catedral del Renacimiento español

— 277 —

Las catedrales de Cádiz y el mar

— 305 —

Notas bibliográficas

— 327 —



LA CATEDRAL EN ESPAÑA

— Introducción —

CUANDO SE VUELVE LA VISTA HACIA ATRÁS y se contempla el horizonte material de nuestra historia, emergen con fuerza las formidables naves de las catedrales varadas aquí y allá, en unos casos dominando aún el caserío inmediato, como sucede en Astorga o en Toledo, y en otros dominadas por las nuevas arquitecturas de nuestro tiempo que, con su volumen, consiguen eclipsar, sólo físicamente, la inmarcesible altura espiritual de estos viejos templos. En ellos se condensa la memoria no sólo de sus servidores, desde el obispo y cabildo hasta los niños de coro y pertigueros, sino también la historia de los reyes, con sus coronaciones y óbitos, el recuerdo de la nobleza en imponentes capillas y sepulcros, y el anónimo paso del pueblo llano que hasta allí acudía para celebrar fiestas y patrones.

El historiador Duby acuñó una feliz expresión al hablar de una Europa de las catedrales para referirse a esa etapa, sin duda idealizada por el romanticismo, que entre los siglos XII y XIII sembró Francia y parte del Viejo Continente de arquetipos

catedralicios cuyos modelos entonces y ahora admiramos sin reserva: París, Reims, Amiens... Sin embargo, la compleja realidad del mundo catedralicio va más allá de las puras formas góticas y de su sabiduría constructiva, para ser al mismo tiempo un fenómeno cultural que atañe tanto a lo religioso como otros muchos aspectos que afectan a la sociedad toda en el plano humano y material, no quedando nada que sea indiferente a este *libro de piedra*, como definiera Victor Hugo a la catedral medieval.

En la catedral, en los rincones de sus capillas, en los corredores del claustro, en las gavetas de su archivo, en los estantes de su librería, en los libros corales o de aniversarios, se encuentra recogida la historia de las cosas grandes y pequeñas de la ciudad, de lo sacro y lo profano, del pensamiento, de las costumbres, de la música, en fin, del hombre. Todo tiene allí reflejo directa o indirectamente, sin que nada escape a su control, desde la justicia —recuérdese el *Locus apellationis* de la fachada de la catedral de León— hasta el regocijo popular en torno a la Tarasca que se guardaba en dependencias de la catedral. Pocas veces como aquí puede decirse con propiedad que la catedral es el más cumplido archivo de la memoria.

Por razones históricas nuestro país vio crecer sobre la Península, y no sólo a lo largo de la Edad Media sino también en los siglos siguientes, templos de una formidable pujanza, mientras que la mencionada Europa de las catedrales se ciñó exclusivamente a la Edad Media, habiendo perdido interés por estas complejas arquitecturas de muy problemática financiación. Es indudable que entre nosotros se dieron dos circunstancias favorables para mantener vivo este fervor arquitectónico y catedralicio de la Edad Media, como fueron la conquista de Granada y la colonización de América. Aquí y allá, los nuevos territorios se convirtieron en otras tantas provincias eclesiásticas a las que se dotó de su

prelado correspondiente con sede en un templo catedralicio. Así surgieron las catedrales de Granada y Méjico, la primera sobre la vieja mezquita mayor musulmana y la segunda sobre el principal centro ceremonial azteca de Tenochtitlán, dos afirmaciones a la par religiosas y políticas. A partir de entonces, y en dos horizontes muy distintos, la catedral, en su dimensión eclesial y arquitectónica, no cesó de multiplicarse de un modo prodigioso hasta constituir, a un lado y otro del Atlántico, sendos legados patrimoniales, históricos y artísticos, difíciles de igualar.

En el ámbito peninsular se puede diferenciar, en efecto, un antes y un después de este doble acontecimiento que llamamos la toma de Granada y el descubrimiento del Nuevo Mundo, en 1492. Hasta entonces habíamos vivido de repetir los grandes modelos franceses, principalmente, pero desde entonces supimos crear una catedral que podríamos llamar española o hispánica, según incorporemos o no las experiencias transatlánticas que hicieron escala en la bella catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Durante la Edad Media no cabe duda de que nuestras catedrales se definen sobre esquemas que llegaron a través del fructífero Camino de Santiago, siendo precisamente la iglesia compostelana un excelente ejemplo de aquel estilo internacional que llegó a ser el románico, si bien predominan los acentos franceses de origen cluniacense. Otro tanto ocurriría después y alimentado por la misma ruta jacobea con las catedrales de Burgos y León, aunque ahora en clave gótica. Sus antecedentes hay que buscarlos en aquel espejo en el que se miró gran parte de la arquitectura europea del siglo XIII, esto es, en la Isla de Francia, en Picardía, en la Champaña, en Normandía, de donde vinieron soluciones, trazas y maestros.

Sin embargo, aquella arquitectura gótica del siglo de San Luis, aquel gótico elegante y esbelto que recibe por su gran equilibrio el adjetivo de clásico, conoció un proceso de

castellanización, de cierta heterodoxia, cuando llegó a tierras extrañas y meridionales como pudiera ser la vega del Tajo, donde Toledo haría crecer su catedral sobre la antigua mezquita aljama. Nunca se había visto un proyecto catedralicio gótico con tal solar..., y el solar pesa, el suelo condiciona. Por no sé qué extraña vía el edificio se alimenta del *genius loci* al igual que absorbe las humedades del subsuelo por los poros de la piedra, y así la catedral primada de Toledo aparece ya muy distante de los modelos primeros. La savia que recorre sus muros y bóvedas, como la sangre ya mezclada de sus artífices, abrió en su interior arcos polilobulados de perfil mudéjar en una anticipada imagen que luego nos legarían los viajeros y dibujantes románticos.

Añadamos a esto el fervor y piedad que movió a los más ilustres linajes a erigir su capilla funeraria en el ámbito de la catedral, a las fundaciones y generosas dotaciones de misas que multiplicaron los altares, a la rivalidad y mecenazgo artístico promovido por canónigos y familiares, que encargaron a los mejores rejeros, pintores, escultores, retablistas y vidrieros el aderezo del interior del templo, y tendremos entonces un estereotipo de la catedral española, más allá del tiempo y lugar en que se levantara. Igualmente se debe mencionar el coro que generosamente la historia ha permitido conservar en gran número de nuestras catedrales, mientras que el resto de Europa llora su pérdida en guerras y revoluciones, notablemente nuestro vecino país, Francia, donde los hugonotes, la Revolución de 1789 y las dos confrontaciones mundiales borraron estas huellas del coro, motor de toda la solemnidad litúrgica para la que se concibieron en tamaño y forma las catedrales. El coro, en el fondo, es el gran instrumento musical de la catedral donde voces y ministriles, con el acompañamiento del órgano, transforman la arquitectura en verdadero templo espiritual. Entre una catedral muda y un templo sonoro media la escala de Jacob.

Por último, aunque siendo lo primero, debe mencionarse el peculiar modo de concebir en las catedrales españolas el ámbito presbiteral, donde el altar recuerda el lugar del sacrificio frente al coro entendido como espacio para la alabanza. Allí surgieron los portentosos retablos llamados mayores, grandes en tamaño y ricos en contenido, ante los que cobran actualidad las palabras de Gillet al definir la catedral como misterio, teatro y escuela, pues esto y mucho más se desprende de la atenta observación de sus relieves por los que desfila la historia de la Salvación. Los grandes retablos de Sevilla, Toledo, Oviedo, Huesca, Orense, Palencia y, hasta hace poco, el de Santo Domingo de la Calzada, así lo dejan ver. Sería inútil buscar fuera de nuestras catedrales semejante expresión en la que se fundió la fe de unos con el arte de otros bajo una fórmula irrepetible de sobrecogedora belleza.

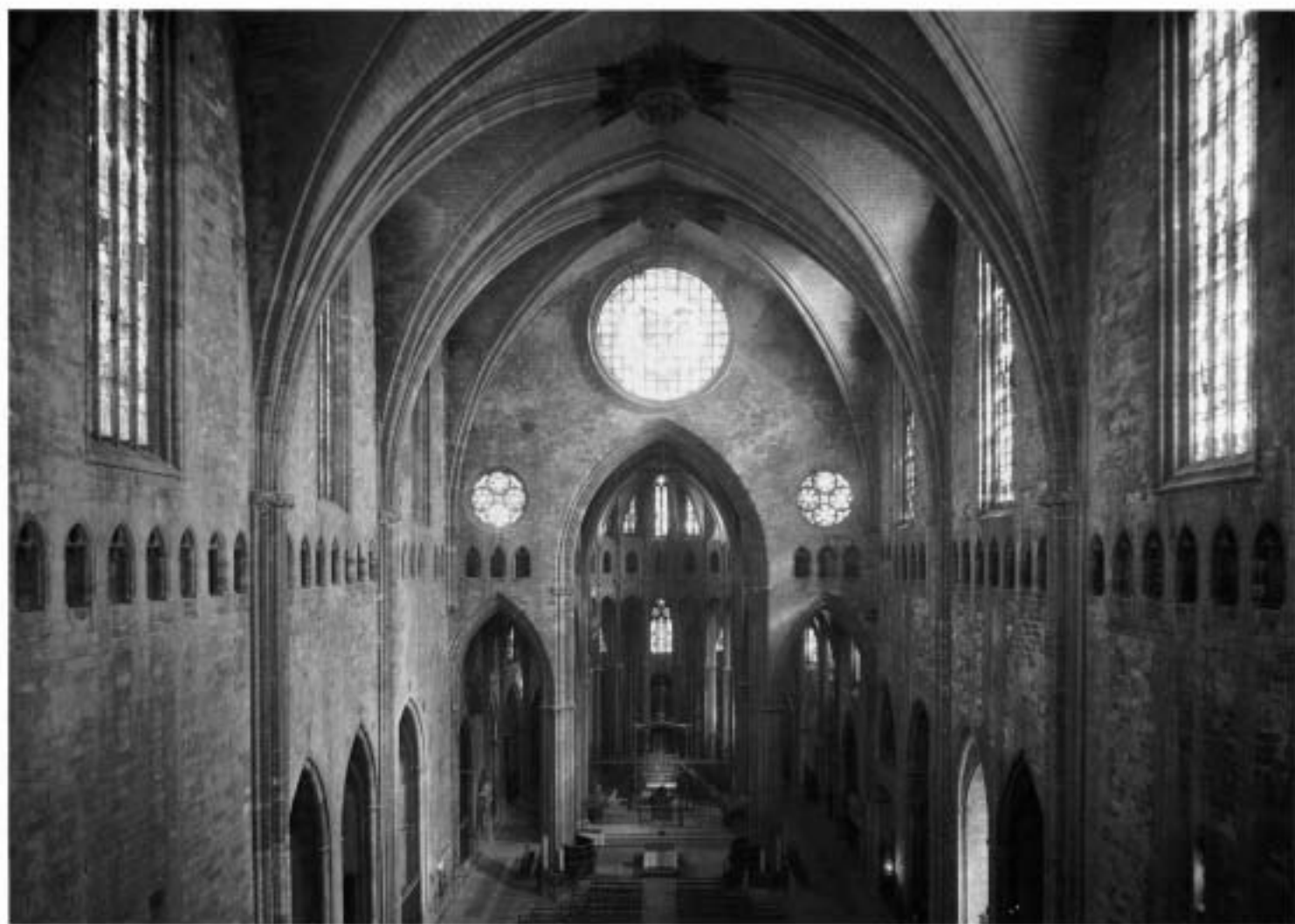
La arquitectura de la catedral, que había nacido en los brumosos paisajes del norte de Francia, a los que debe sus apuntadas cubiertas para mejor escupir las aguas llovedizas, evitando también así el peso de la nieve, conoció en nuestro país otro clima más benigno que le permitió bañarse en el Mediterráneo. Surgió entonces una catedral levantina que, apoyándose en Barcelona y Palma de Mallorca, definió una nueva concepción del espacio, pudiendo afirmar que la arquitectura gótica progresó conceptual y constructivamente en estas latitudes, llegando a soluciones arriesgadas que nunca serían sobrepasadas como, por ejemplo, la gran nave de la catedral de Gerona, la mayor jamás construida por los canteros de la Europa medieval.

Este proceso multiplicador que avanza con el tiempo nos llevaría a la catedral de Sevilla, que sigue siendo hoy uno de los mayores templos de la cristiandad, a la cual se debe un cambio radical en la configuración tradicional de la catedral, pues, abandonando

las complejas girolas en redondo, construyó su cabecera recta en la que, además, abre dos puertas para acceder por esta parte al templo. Jamás se había visto tal solución, pero hizo fortuna y creó escuela, especialmente en América, donde la mencionada catedral metropolitana de México o la catedral de Lima tienen la cabecera recta con dos ingresos análogos a los de Sevilla. Esta catedral se convirtió así en ambicioso modelo para el Nuevo Mundo a la vez que las catedrales peninsulares aceptaban la racional y geométrica solución sevillana, pero esto ya sería después de 1492: Jaén, Valladolid, Nueva de Salamanca o El Pilar de Zaragoza.

Toledo por ser la catedral primada y Sevilla por derecho propio, dada su admirable grandeza, se convirtieron en referencias obligadas a la hora de abordar nuevos edificios catedralicios hasta que salió un tercer competidor: Granada. De este modo se ampliaban las posibilidades de combinar ventajas de una u otra, de espaldas a lo que había sido la imagen de la catedral gótica europea. Al visitar Málaga, Guadix, Jaén o Cádiz comprobamos que sus catedrales no sólo pertenecen cronológica y estilísticamente al Renacimiento o al barroco, sino que forman una familia andaluza que desciende de Granada. Por este camino la geografía y las escuelas de las catedrales españolas dan lugar a un interesantísimo árbol genealógico propio que sólo al comienzo tuvo lazos de unión con otras familias foráneas.

Esta interpretación tan española de la catedral, con la interesante secuencia espacial interior en la que el pueblo se coloca entre el presbiterio y el coro, estuvo a punto de desaparecer con la nueva liturgia y el espíritu emanados del Concilio de Trento. Juan de Herrera plasmó este matiz romano y contrarreformista en el proyecto de la inacabada catedral de Valladolid, al colocar el coro detrás del altar, pero aquello no frugó y El Pilar



Interior de la catedral de Gerona



Vista general de las naves de la catedral de Jaén.

de Zaragoza, la segunda catedral de la ciudad, que comenzó a levantarse en el siglo XVII no muy lejos de La Seo, mantuvo las mismas señas de identidad de la catedral española.

Con la catedral Nueva de Cádiz puede decirse que se cierra la edad de oro de las catedrales españolas, en el reinado de Carlos IV. Vino después un silencio contenido impuesto por las medidas desamortizadoras que no afectaron a los edificios catedralicios, aunque sí a sus fuentes de ingresos, hasta llegar a un acontecimiento trascendental como fue el Concordato de 1851. En lo que aquí nos afecta, al margen de su hondo alcance político y económico, diremos que reestructuró completamente la geografía eclesiástica erigiendo nuevas metrópolis, suprimiendo algunas diócesis que se agregarían a otra sede, creando nuevas diócesis y trasladando la cátedra episcopal a otra ciudad, todo lo cual afectaba a la catedral, liturgia y residencia tanto del obispo como de los capitulares. Aunque todo lo contemplado en aquel documento no se cumpliera inmediatamente, sí que abrió la vía para una renovación exigida por la realidad y los cambios de población habidos en las ciudades españolas.

Buena prueba de ello es la creación por una bula de Pío IX, *In celsissima* (1861), de la diócesis de Vitoria cuya provincia eclesiástica abarcaba las tres provincias del País Vasco como sufragánea de la metrópoli de Burgos. A su vez, esta diócesis ha visto desgajarse en nuestro siglo las nuevas diócesis de Bilbao y San Sebastián, según la constitución apostólica de Pío XII *Quo commodius* (1949), contribuyendo a ir identificando las divisiones diocesanas con las civiles, una vieja aspiración de los últimos ilustrados. El hecho es que todas estas rápidas disposiciones administrativas exigían nuevos templos catedralicios, lo cual planteaba muchos problemas de oportunidad y recursos por lo que, en unos casos, se intentó vanamente sumarse a la tradición monumental del templo

catedralicio mientras que en otros, con mayor prudencia, se aprovecharon templos y parroquias mayores.

La ciudad de Vitoria eligió como sede la antigua colegial de Santa María, hermosa iglesia gótica y con serios problemas estructurales, hasta que, en 1905, el obispo don José Cadena y Eleta, recién nombrado prelado de la diócesis, propuso levantar una nueva catedral, desdeñando por su situación y carácter el bello templo de Santa María. En 1906 se abrió un concurso público para el nuevo templo, con la invitación a que fuera de estilo gótico, siendo ganador el proyecto presentado por los arquitectos Javier Luque y Julián Apraiz. Puesta la primera piedra en 1907, comenzó entonces una interminable historia constructiva que finalizó con la consagración del templo en 1969, a falta aún de muchos elementos y después de haber apocopado el utópico proyecto de Luque y Apraiz, que soñaron en un templo de grandeza análoga a la de las catedrales de Milán y Colonia. Seguramente sus dimensiones y el *estilo gótico* exigido hicieron imposible su financiación, lo cual invita a admirar aún más si cabe nuestras viejas catedrales.

En San Sebastián, la nueva sede se instaló con naturalidad, en 1953, en la iglesia parroquial del Buen Pastor, templo que se había construido entre 1887 y 1899 por el arquitecto Manuel Echave para atender a la población del Ensanche donostiarra, evitándole tener que trasladarse hasta la antigua y magnífica parroquia de Santa María en la Parte Vieja. El Buen Pastor, que había sido concebido con pujos catedralicios por su tamaño y fisonomía neogótica, pasa ante los ojos del ciudadano como una catedral *a nativitate*, pues su torre-pórtico rematada con una esbelta aguja calada en piedra parece encarnar la imagen tópica heredada del romanticismo de lo que debe ser una catedral. Entre las muchas cosas que cabría decir del Buen Pastor es que sus excelentes vidrieras se deben a Juan



Catedral del Buen Pastor. San Sebastián



Torre neogótica de la catedral de Santiago en Bilbao

Bautista Lázaro, el hombre que restauró y diseñó de nuevo la mayor parte de las vidrieras de la catedral de León.

Por los mismos años en que se construía el Buen Pastor, el arquitecto Severino Achúcarro hizo la fachada y torre neogóticas de la parroquia de Santiago, en Bilbao, que se consagraría en 1955 como templo catedral, en el corazón del Casco Viejo de la ciudad. La iglesia gótica de Santiago, del siglo XV, poco común por su organización en planta, por la importante girola que parece inspirada en la de la catedral de Toledo, así como por la presencia de un triforio, cuenta con un claustro de reducidas dimensiones pero que completa un estimable conjunto de indudable nobleza para albergar su sede episcopal.

Al igual que lo sucedido en el País Vasco podría decirse de otros muchos templos que desde el siglo XIX hasta nuestros mismos días han ido conociendo su nueva condición catedralicia sin haber sido concebidos para ello. Albacete, Cáceres, Soria y Santander, o más recientemente Alcalá de Henares y Getafe, entre otros ejemplos, alargan la nómina de catedrales españolas, si bien no responden en lo arquitectónico ni en su desarrollo y contenido al carácter de las catedrales *históricas*.

Algunas de las modernas diócesis como la de Madrid (1885) han hecho un notable esfuerzo para acabar sus catedrales a finales del presente siglo XX, poniendo en evidencia que el tiempo de aquellas *sacras moles* ha pasado, dejándonos como reto a nuestra época la conservación de estos monumentales vestigios históricos de la fe y de la cultura. En este punto hemos de felicitarnos por la multiplicación de iniciativas públicas y privadas tendentes a la restauración de las viejas catedrales, cuya simple edad y algunos achaques añadidos las han llevado a una situación tal que requieren nuestra urgente ayuda. El caso

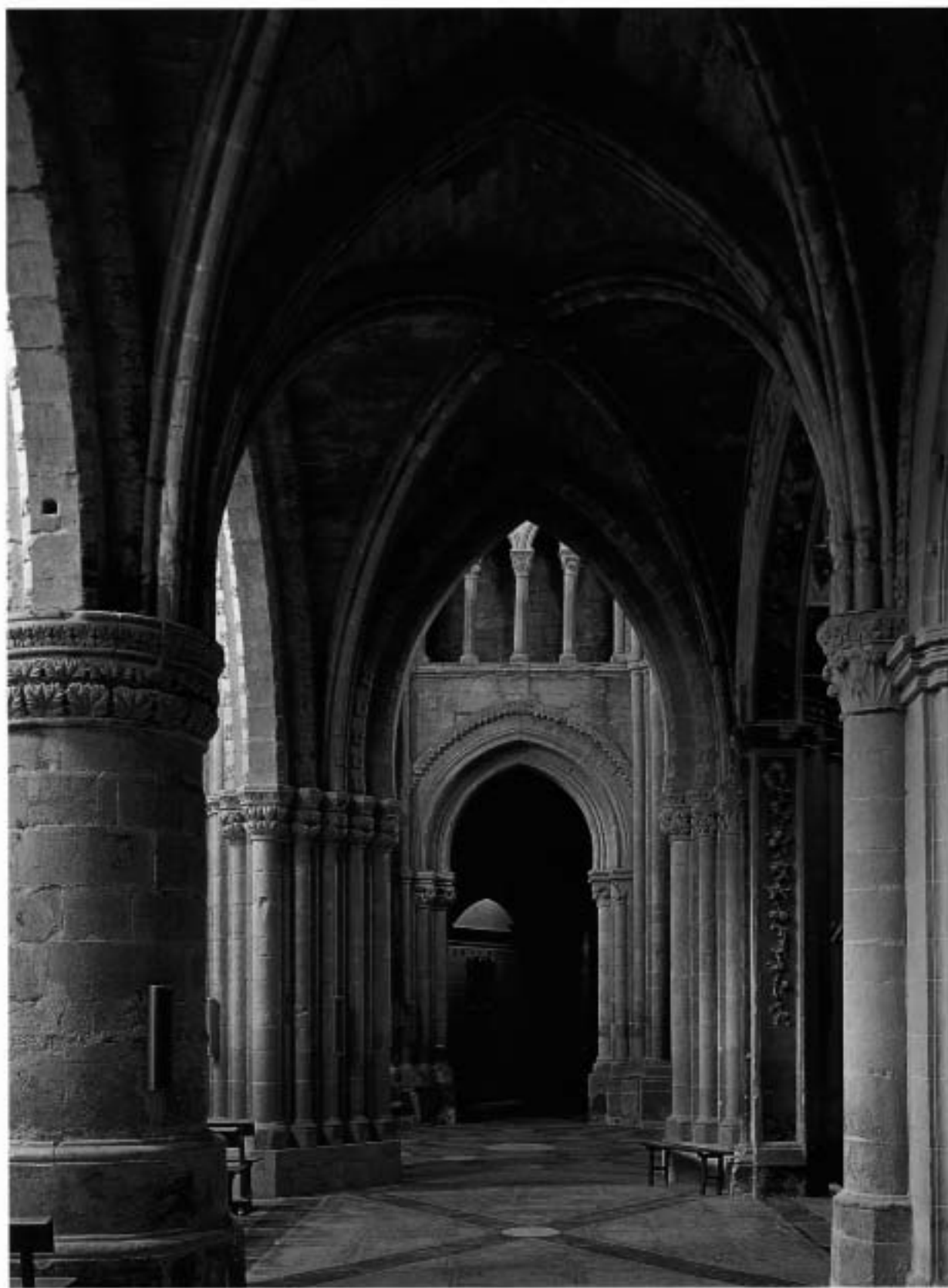
extremo en el que se podría resumir toda suerte de males lo encarna la catedral de Tarazona, que, atravesando días muy amargos por la situación en que se encuentra, mira esperanzada un futuro inmediato en la seguridad de encontrar remedio a sus muchos problemas.

La diócesis de Tarazona, cuyos más antiguos obispos aparecen ya firmando los cánones de los distintos concilios visigodos de Toledo, fue restaurada tras el paréntesis musulmán con la reconquista de la ciudad por Alfonso I el Batallador (1119), si bien la construcción de la catedral que hoy conocemos se retrasaría todavía un siglo hasta que tenemos noticias de que, en 1235, se dedica una parte que debía estar ya cubierta. Esta fecha nos lleva a pensar que la catedral conoció un temprano e importante proyecto gótico en los días mismos en que se ponían en marcha las catedrales de Burgos y Toledo, y un poco antes que León, es decir, en plena fiebre y admiración hacia el purismo gótico francés. Sin embargo, no acompañó la suerte a la catedral turiasonense, pues, situada en las afueras de la ciudad, fue ocupada —aún sin acabar— por las tropas de Pedro I el Cruel en 1357, causando graves daños en el edificio. Esto supuso, naturalmente, no sólo la interrupción de las obras sino una costosa reanudación de las mismas que ya no se haría de acuerdo con la idea inicial. Así, el purismo gótico en piedra del primer proyecto conoció el injerto de una piel mudéjar de ladrillo que, con su torre y cimborrio, engaña al viajero distante. Continuándose las obras hasta bien entrado el siglo XVI aún se incorporarían formas renacientes que hacen de la catedral de Tarazona una suma estilística de gran belleza.

El interior mostraba hasta 1985 su organización española, de presbiterio con gran retablo comunicado con el coro a través de la vía sacra, pero las obras de urgencia que hubieron de acometerse, dadas las alarmantes grietas y hendiduras que el edificio venía



Catedral de Tarazona, Zaragoza. Vista de la nave central hacia la cabecera, antes de 1985.



Nave de la epístola, Catedral de Tarazona, Zaragoza

mostrando en todos sus planos, obligaron a desmontar el coro para reforzar provisionalmente los apoyos y poder apejar los arcos. Empezó así el desmantelamiento de la catedral a la vez que, de un modo muy discutible, se procedía al inquietante apeo del cimborrio. Pero la restauración ya finalizada del singularísimo claustro mudéjar, la nueva ubicación del coro en su entorno, el seguimiento y control del movimiento del edificio cuya cimentación había sufrido las consecuencias del agua filtrada y el anuncio de un concurso público para el Plan Director de la catedral, hacen que nos sintamos optimistas en relación con su efectiva restauración y que consigamos romper la histórica cadena de desdichas que han acechado sin piedad al edificio.

La imagen de sus naves y crucero puede servir de contrapunto a la buena salud de la que, en general, gozan nuestras catedrales y a tantos proyectos ilusionados que actualmente planean sobre ellas. Como esto exige un prudente acercamiento al patrimonio catedralicio y un conocimiento de su carácter y personalidad como conjunto, se han seleccionado aquí doce catedrales muy representativas que invitan a reflexionar sobre la hondura de estos templos que, como escribía el escultor Rodin, transmiten por su armonía el sentimiento de la confianza, de la seguridad, de la paz.

La elección de estos doce monumentos, verdaderos altares de la patria, como diría Leopoldo Alas, se ha hecho en virtud de un proceso histórico que desde la España románica permitiera, poco a poco, alcanzar la etapa barroca y última de las grandes catedrales. Así, comenzando con Santiago de Compostela se aborda luego el gótico en tierras de Castilla y León, con las catedrales de Burgos, Toledo y León, esto es, en orden cronológico según fueron apareciendo en el tiempo. Luego, las novedades vendrían del Mediterráneo, por lo que son las catedrales de Barcelona y Palma de Mallorca las que

protagonizan el discurso histórico ofreciendo su renovada imagen. Se incluye en este mismo siglo XIV la catedral de Pamplona, a la que cabe poner como modelo por su reciente restauración, hecha con gran sensibilidad hacia el edificio y su patrimonio. La culminación de este proceso, donde cada una de las experiencias se acumula y asume en el edificio siguiente, nos lleva a la catedral de Sevilla, la Magna Hispalense, donde se quiebra la tradición gótica en unas circunstancias anómalas a los ojos de Europa, pues esta catedral, aprovechando el patio y alminar de la antigua mezquita, levantó sobre la antigua sala de oración musulmana sus cinco poderosas naves. Ante ellas el barón Charles Davillier, viajero por la España romántica de 1861 y buen conocedor de las grandes catedrales de su país, Francia, escribió: «Nada sabría dar una idea de la impresión que se experimenta al penetrar en la inmensa nave de la catedral de Sevilla. No existe en el mundo, que sepamos, una iglesia gótica tan amplia, tan grandiosa, tan imponente...» También le faltaron las palabras para describir su sorpresa al entrar en la mezquita-catedral de Córdoba, donde un modelo de tolerancia arquitectónica ha permitido que podamos disfrutar de esta simbiosis en la que el arte parece más flexible que las ideas.

Las catedrales Nuevas de Salamanca y Granada, coetáneas en su arranque, son las dos caras de una misma moneda, pues señalan la doble dirección del arte español del siglo XVI que, por un lado, mantiene vivas viejas formas y conceptos de raíz gótica, lo que entonces se llamaba *lo moderno*, y de otra parte, se suma con entusiasmo a las novedades del Renacimiento italiano, haciendo *a lo romano* proyectos como el de la catedral granadina. Finalmente, se incluyen las dos catedrales de Cádiz, la Vieja y la Nueva, tan interesante como poco conocida la primera y magnífica la segunda, afectando a ésta muy especialmente su condición marítima, que descompone con peligro sus materiales pétreos.



Claustro mudéjar restaurado. Catedral de Tarazona



Estado actual de la nave mayor
Catedral de Tarazona



Apeo del cimborrio
Catedral de Tarazona



Sillería del coro antes de su colocación definitiva
Catedral de Tarazona

En cada una de estas doce catedrales, además de referirnos a sus aspectos más personales, se han recogido cuestiones comunes que afectan globalmente a las catedrales españolas, de tal modo que la fundación, dotación, privilegios, cabildo, iniciativa episcopal, organización interna, trazas, maestrías, coro, capillas funerarias y un largo etcétera, son aspectos que comparten los templos catedralicios que aquí se citan con el resto de los que cubren la amplia geografía catedralicia española, de norte a sur y de oriente a occidente, desde Gerona y Lugo hasta Málaga y Cádiz, desde Murcia y Valencia hasta Coria y Zamora. Con todas ellas se compuso a través de los siglos este monumental poema sinfónico de *la catedral en España*.





SANTIAGO DE COMPOSTELA

CATEDRAL DE PEREGRINACIÓN

— *Locus Sancti Iacobi* —

LA CIUDAD DE COMPOSTELA está situada entre dos ríos llamados Sar y Sarela. El Sar se encuentra al oriente, entre el Monte de Gozo y la ciudad, y el Sarela al poniente. Las entradas y puertas de la ciudad son siete. La primera entrada se llama Puerta Francesa...». Así comienza Aymeric Picaud la descripción de la ciudad del Apóstol cuando, en el siglo XII, dio forma al *Codex Calixtinus* o *Liber Sancti Iacobi*. Aquella Puerta Francesa no era otra que la llamada del Camino por ser allí donde terminaba el largo trayecto que los peregrinos recorrieron por el Camino de Santiago, adentrándose por ella hasta llegar a la formidable catedral románica, apenas reconocible hoy por su pesado ropaje barroco.

Sin embargo, antes de referirnos a aquel cuerpo románico conviene recordar algo de lo que previamente fueron las primeras iglesias que custodiaron el sepulcro de Santiago que, tras muchas intervenciones a lo largo del tiempo, son todavía reconocibles bajo la cabecera del templo, lo cual hace de Santiago una catedral apostólica que es a la vez templo y tumba, catedral y relicario. El sepulcro tenido por el de Santiago fue hallado en el lugar conocido

como *Arcis Marmaricis* a comienzos del siglo IX por el obispo de la cercana Iria, Teodomiro, quien se trasladó a este lugar, siendo enterrado al final de sus días junto al Apóstol (847). Para entonces el Rey Alfonso II el Casto ya había construido una pequeña capilla para proteger y custodiar los antiguos restos romanos y paleocristianos. Esta capilla, de nave única, pronto resultó insuficiente para las primeras peregrinaciones llegadas de los alrededores, por lo que Alfonso III el Magno hizo levantar sobre aquélla una verdadera basílica de tres naves cuya consagración tuvo lugar en el año 899. Creció el edificio, aumentó la devoción al Apóstol y su nombre llegó a lejanos rincones desde donde los peregrinos iniciaban su largo viaje, tantas veces sin retorno. A su vez, los reyes cristianos invocaban la protección de Santiago en su lucha contra los musulmanes y su nombre llegó a ser un grito de guerra que fue duramente apagado por Almanzor en el año 997.

En efecto, en aquel verano, Almanzor llegó hasta Compostela donde destruyó prácticamente la ciudad, siendo necesaria la total reconstrucción de la iglesia de Santiago, cometido que cumplió con celo ejemplar San Pedro de Mezonzo. Ésta es, de modo sucinto, la historia de los templos anteriores al actual edificio románico cuyos vestigios han confirmado los estudios y excavaciones arqueológicas, desde las iniciadas por López Ferreiro (1878) hasta las llevadas a cabo en nuestro siglo (1946-1964).

El templo reconstruido por Mezonzo fue testigo, hasta su derribo en 1112, de la nueva obra románica que, bajo el patronazgo del Rey Alfonso VI de Castilla, se comenzó a levantar hacia el año 1075, siendo entonces obispo don Diego Peláez. La nueva iglesia sería mucho más capaz y permitiría acoger con holgura a los peregrinos, cuyo número aumentaba de día en día en su afán de orar y cumplir sus promesas ante la tumba del Apóstol en este *Finis Terrae* galaico. La fama de sus milagros tejió una legendaria serie

de romances populares entre los que se encuentra aquel de don Gaiteros de Mormaltán, quien después de hacer la peregrinación murió ante la imagen de Santiago:

Gracias, meu Señor Santiago

A vosos pés me tés xa.

Sequeres tirarm'a vida

Pódesma, Señor, tirar.

Porque morrerei contento

N'esta Santa Catedral.

Y o vello das barbas longas

caín tendido no chan.

Cerrou os seus ollos verdes,

verdes com'auga do mar.

O obispo qu'esto veu

Alí o mendon enterrar.

Así morren, meus señores,

Gaiteros de Mormaltán.

Est-è un d'os moitos milagres

Que Santiago Apóstol fai.

El mencionado *Codex Calixtinus*, al que acudiremos como guía para actualizar la imagen arcana de la iglesia de Santiago durante los siglos XI y XII, comenta en este sentido que «desde el comienzo de la obra hasta nuestros días, este templo florece con el resplandor de los milagros de Santiago, pues, en él, se concede la salud a los enfermos, se restablece la vista a los ciegos, se suelta la lengua a los mudos, se franquea el oído a los sordos, se da movimiento a los cojos, se concede liberación a los endemoniados y, lo que es todavía

más, se atienden las preces del pueblo fiel, se acogen sus ruegos, se desatan las ligaduras de los pecados, se abre el cielo a los que llaman a sus puertas, se consuela a los afligidos, y las gentes de todos los países del mundo allí acuden a tropel a presentar sus ofrendas en honor del Señor».

Lo cierto es que desde entonces el templo compostelano no cesó de crecer y dar vida a la ciudad que se formó en su entorno, defendida con una cerca en la que se abrieron siete puertas... Iniciadas las obras del nuevo templo y antes de finalizar el siglo XI, Santiago conoció la dignidad catedralicia, pues la sede de Iria se trasladó definitivamente a Compostela, obteniendo del Papa Urbano II el privilegio de ser declarada diócesis exenta, esto es, sólo dependiente de Roma (1095). Todo ello, unido a la pronta condición de catedral metropolitana, como cabeza de la nueva archidiócesis conseguida bajo Diego Gelmírez en 1120, puede dar idea de la singularidad de Santiago y explicar lo excepcional de su arquitectura románica, sin parangón en nuestro suelo, siendo uno de los templos más emblemáticos de la arquitectura europea de los siglos XI y XII. Más tarde vendrían las adiciones góticas y renacentistas, a las que se sumaron con fuerza nuevas pieles barrocas hasta hacer imposible apreciar desde el exterior su venerable condición medieval.

— *La catedral románica* —

El proyecto inicial corresponde a lo que se ha venido en llamar con más o menos acierto *iglesia de peregrinación*, que tiene su origen en Francia, donde encontramos templos de indudable parentesco en la destruida iglesia de San Martín de Tours, en San Marcial de Limoges y en San Sernin de Toulouse, entre otras. Con estos edificios se relaciona,

en efecto, la composición general de su planta y alzados, si bien en ningún caso como en la compostelana se alcanza un equilibrio tan notable en el manejo de las proporciones. Así, Santiago, con su planta de cruz latina, de tres naves, girola y triforio, no es tan grande como San Martín de Tours ni tiene cinco naves como San Sernin de Toulouse, y sin embargo, es uno de los más bellos templos medievales en el que parece condensarse toda la cultura arquitectónica románica, decantada a través del propio Camino de Santiago, aquel camino llamado también francés que, desde las tierras vecinas, recorrieron los artífices de la nueva catedral gallega.

Sobre quiénes fueron éstos sólo sabemos lo que nos deja conocer el *Codex Calixtinus*, cuando señala que «los maestros canteros que emprendieron la construcción de la basílica de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con aproximadamente otros cincuenta canteros», a los cuales es probable que se deba la parte más antigua de la construcción iniciada por la cabecera, resultando del mayor interés el aprecio que el mencionado texto hace de Bernardo el Viejo, cuyo talento y mayor rango en la obra vienen refrendados con la expresión latina *magister mirabilis*, ¡maestro admirable!

Esta misma o análoga condición debieron tener los sucesivos maestros que dirigieron la obra desde los días de don Diego Peláez, uno de los últimos obispos compostelanos, pasando por los del activo don Diego Gelmírez, primer Arzobispo de Santiago, hasta llegar al pontificado de don Pedro Suárez de Deza (1173-1206), bajo el cual se terminan las obras del Pórtico de la Gloria, por el genial maestro Mateo (1188). Así, durante prácticamente un siglo las obras avanzaron desde la cabecera hasta los pies del templo, respetando siempre la idea inicial, de tal modo que su interior responde a una organización de tres naves, separadas

por pilares y arcos de medio punto ligeramente peraltados, llevando un triforio sobre las naves bajas que permite circunvalar el templo en este nivel bajo una bóveda de cuarto de cañón que absorbe los empujes de la bóveda mayor, ésta de cañón sobre arcos fajones. Las naves bajas, a su vez, llevan bóvedas de aristas sobre cada uno de sus tramos.

Sobre sus dimensiones podemos volver a la descripción que Picaud recoge en el *Codex*, donde comienza diciendo que «la basílica de Santiago tiene de longitud 53 alzadas de hombre, a saber, desde la puerta occidental hasta el altar del Salvador. De anchura, es decir, desde la Puerta Francesa hasta la del mediodía, tiene 39. Su altura interior es de 14 alzadas. Su longitud y anchura por fuera no hay quien pueda saberlo...» Es decir, el autor del *Codex* nos da en primer lugar las dimensiones de los dos ejes mayores que forman la cruz latina en planta. El eje mayor es de unos noventa y siete metros de largo, entre el que más tarde sería Pórtico de la Gloria y la Capilla del Salvador, que es la central de las que se abren a la girola, mientras que el del crucero, entre la portada de la Azabachería o Francesa, por la que se entraba normalmente a la iglesia, y la de Platerías, tiene unos sesenta y cinco metros. Sobre la altura diremos que la nave mayor mide algo más de veinte metros, doblando su anchura, lo que resulta de una armoniosa proporción dupla, mientras que la anchura de las naves laterales es justamente la mitad de la central. Toda esta serie de relaciones de proporción, basadas en una geometría de gran sencillez, otorga al templo, finalmente, una impresionante firmeza y elegancia entre sus distintas partes no exentas de un cierto espíritu clásico por el equilibrio alcanzado, al que no es ajena la sobriedad en molduras y capiteles.

Bajo su nave mayor y antes de llegar al ámbito del crucero estuvo el célebre coro pétreo debido al propio Matco, con esculturas de gran calidad que hoy se intentan recuperar. Sustituido éste por otro de madera a comienzos del siglo XVII, con bellísimas



Grupo de los profetas en el Pórtico de la Gloria



El apóstol Santiago sobre el parteluz del Pórtico de la Gloria

tallas de Diego Español, se eliminó en 1945, llevándolo al monasterio cisterciense de Sobrado de los Monjes donde pasa lánguidamente sus últimos días.

Lo más notable de la escultura románica compostelana se agolpaba en las portadas norte y sur del crucero, así como en la de poniente. La primera desapareció tras las reformas hechas en el siglo XVIII por Lucas Caaveiro y Clemente Sarela, con intervención de Ventura Rodríguez y ejecución final por Domingo Lois de Monteagudo (1769). Se conserva, en cambio, la portada sur o de las Platerías, que deja ver la organización arquitectónica de la portada, si bien nuestros ojos corren a ver la serie de relieves que en los tímpanos, jambas, arquivoltas y paños murales hacen de esta fachada un formidable repertorio escultórico. Allí, además de los relieves propios ceñidos a los tímpanos de los arcos, como las escenas de la Tentación y Pasión de Cristo, de hacia 1103, o aquella otra que describe Picaud como «una mujer que sostiene en sus manos la cabeza putrefacta de su amante, arrancada por el propio marido, quien la obliga a besarla dos veces por día», y en la que modernas interpretaciones quieren ver a Eva, hay que sumar las figuras de las jambas, como las magníficas del Rey David o la creación de Eva, las soberbias columnas en mármol blanco con pequeñas figuras que recuerdan obras italo-bizantinas, y la serie de relieves en alto de muy distinta condición, origen y estilo, de los cuales algunos proceden de la desaparecida portada norte de la Azabachería, llamada también del Paraíso.

Sin embargo, la portada más extraordinaria, no ya de la catedral de Santiago sino muy probablemente de todo el mundo románico, es la que corresponde al Pórtico de la Gloria, nombre que parece aludir tanto a la sacra iconografía en él recogida como al carácter excelso de la obra. Conocemos bien a su autor, el maestro Mateo, y su fecha grabada en el dintel, 1188, pero no estará de más recordar que este Mateo, además de

escultor *admirable*, fue en realidad el arquitecto que dio fin a la catedral a la cual le faltaba todavía completar sus naves, en las que durante la primera mitad del siglo XII habían trabajado los maestros Esteban y Bernardo el Joven, y hacer la fachada sobre la actual plaza del Obradoiro. Tan ingente obra fue abordada por Mateo, que, desde 1168, venía recibiendo del Rey Fernando II importantes cantidades para terminar la obra. En unos veinte años Mateo terminó los tramos finales de las naves y la fachada con dos torres que, por el desnivel del terreno, exigió construir una cripta a la que, por error, se le llama en ocasiones la *catedral Vieja*, cuando es lo más moderno de la fábrica románica, tanto que en ella aparecen ya las primeras bóvedas nervadas de la arquitectura española.

Pero veamos aquel mundo celestial fijado en piedra por Mateo y su taller que realizaron aquí uno de los más espectaculares programas escultóricos de la Edad Media, en el que el maestro dio nueva vida a la escultura al dotarla de una cierta independencia de la propia arquitectura. Los grupos de apóstoles y profetas que aparecen a los lados del Santiago Apóstol del parteluz, sobre el Árbol de Jessé, son figuras con rasgos diferenciales y expresión propia, unas veces grave, como la de San Pedro, otras feliz y sonriente, como el profeta Daniel, y casi siempre intentando establecer una relación de uno con otro. En el tímpano la figura de Cristo, mostrando las llagas y rodeado de los cuatro Evangelistas con sus correspondientes símbolos, preside la escena general en la que con menor tamaño se integran los ángeles que portan los instrumentos del martirio del Salvador. Enmarcando todo el tímpano se disponen los Veinticuatro Ancianos del Apocalipsis en la arquivolta superior, donde, formando parejas, nos muestra una variada colección de instrumentos musicales con los que se ayudan en sus alabanzas al Altísimo. La obra del maestro Mateo, que incluye también la decoración escultórica de las arquivoltas de paso a las naves



Fachada del Obradoiro



Claustro y torres de la fachada del Obradoiro

laterales, con escenas relacionadas con el Juicio Final, está fechada en la cara inferior del dintel el día primero de abril del año 1188.

La impresionante imagen del Apóstol en el parteluz, aquella que durante siglos acogió las plegarias de los peregrinos en medio de santos y profetas, siguió moviendo oraciones e inspirando poemas como aquel de Rosalía de Casto, Amigos vellos, en el que se dice:

*¿Quen fora pedra, quen fora santo
d'os qu'ali ahi!
coma San Pedro, n-as mans as chaves,
c'o dedo en alto como San Xoan,
unhas tras outras xeneraciones
vira pasar,
sin medo â vida, que da tormentos,
sin medo â morte, que espanto da.
Lago s'acaba d'a vida a triste
pelerinax.
Os homes pasan, tal como pasa
nube de vran.
y as pedras quedan... e cand'eu morra,
ti, catedral,
ti, parda mole, pesada, e triste,
cand'eu non sea, t'inda serás.*

Quedaría incompleto el proyecto románico de la catedral compostelana si no hiciéramos una mención, siquiera rápida, de la institución del cabildo, en el que tanto empeño puso el inquieto Gelmírez y que resultó absolutamente necesario para que la

propia catedral cumpliera sus fines. Así, según la *Historia Compostelana*, escrita en los días mismos de Gelmírez, éste consiguió organizar en 1102, cuando todavía era obispo, un importante cuerpo capitular compuesto de setenta y dos miembros bajo la presidencia de un abad, luego deán. El cabildo llevaba una vida común siguiendo la regla aprobada por el Concilio de Aquisgrán (816), para lo cual Gelmírez se preocupó no sólo de dotar estas plazas de canónigos, «a los que no les debía de faltar las vituallas necesarias durante todo el año», sino que construyó dependencias comunes como el refectorio que formaba parte de la Canónica, prometiendo además construir un claustro para otras dependencias necesarias al cabildo, lo cual aún hubo de posponerse unos años. No obstante, el cabildo compostelano, como haría en distintos momentos la mayor parte de los españoles salvo el de Pamplona, se secularizó en 1256, no conservando más que el coro y la sala capitular como lugar común. Por su parte, Gelmírez, según sigue contando la mencionada *Historia Compostelana*, «comenzó oportunamente con su admirable talento un palacio episcopal de triple bóveda con una torre y más oportunamente se apresuró a terminarlo, entre la muralla de la ciudad y la obra de la iglesia de Santiago, iniciada no hacía mucho...». Se trata del palacio arzobispal que, con el nombre de Gelmírez, subsiste inmediato a la gran fachada barroca del Obradoiro.

— *Hacia la imagen barroca* —

Sobre aquella catedral románica se fue fijando la historia en sus distintos episodios, de tal manera que el gótico dio forma al cimborrio y luego, en el siglo XVI, el Renacimiento marcó la pauta al formidable claustro, sustituyendo al antiguo románico, si bien en el lenguaje gótico tardío con decoración plateresca tan afín a sus autores, Juan



Naves central y laterales con el pavimento actual



Excavaciones en la nave central de la catedral. (1959)

de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón. Comenzado en 1521 por encargo del Arzobispo don Alonso III de Fonseca, se terminaría muy tarde, en 1590, en los años del prelado Juan de Sanclemente Torquemada. Las crujías de su gran cuadro, de treinta y cuatro metros de lado, sirvieron de enterramiento a los canónigos de la catedral cuyas laudas sepulcrales aún pueden verse cerca de las puertas que comunican con la iglesia y la antesacristía.

En el patio claustral, hoy cubierto para proteger unas excavaciones arqueológicas cuya herida dura en exceso, se conserva una pieza venerable, la llamada fuente del Paraíso por haber estado ante aquella puerta norte de la catedral que conocemos hoy como de la Azabachería pero que también llevó los nombres de Francígena y del Paraíso. Esta monumental fuente, que Picaud describe como *Fons mirabilis*, fue mandada hacer por Diego Gelmírez datándose su labra hacia 1122. En torno al claustro se organizaron en el siglo XVI algunas dependencias capitulares, así como la propia sacristía, el tesoro y el Panteón Real, entre otras. No estaría de más recordar que en la pieza llamada antetesorero se encuentra hoy una lauda sepulcral cuya inscripción dice: *En este túmulo descansa el siervo de Dios Teodomiro; obispo de Iria Flavia...*, es decir, el iniciador del culto jacobeo. No lejos, en el Panteón Real, nuevos nombres relacionados con la obra de la catedral como, entre otros, el del Rey Fernando II, protector del maestro Mateo y fallecido el mismo año en que se terminaba el Pórtico de la Gloria, o la sepultura de Alfonso IX, que estuvo presente en la consagración de la catedral románica en 1211, todo ello recolocado en el siglo XVI en estas nuevas capillas.

Más adelante, bajo el Arzobispo San Clemente, se irían ordenando los lados del claustro que dan a la plaza del Obradoiro y rúa Fonseca, donde se instalarían el archivo y la biblioteca, así como la sala capitular. Con todo, la fachada y torre del Tesoro, en el

brazo oriental del claustro, dando a la plaza de las Platerías, es una de las obras más interesantes del Renacimiento compostelano, si bien no puede negar el origen salmantino de la galería y escalera trazadas por Rodrigo Gil de Hontañón en 1540.

Durante los siglos XVII y XVIII el aspecto exterior del templo románico se modificó de forma sustancial, con la nueva fachada del Obradoiro, imponente en su creciente energía plástica; con la construcción de la torre del Reloj, así como con la coronación del edificio medieval con antepechos, copas y remates que, en la mejor tradición canteril, prestan una imagen barroca exuberante tan bella como alejada de la inicial contención románica del templo. La fachada del Obradoiro ha llegado a ser, como la de la Universidad de Salamanca, el monasterio de El Escorial o la Alhambra de Granada, una de las imágenes más características de la arquitectura española en la que se condensa parte de su historia. La fachada está dominada por dos potentes torres puntiformes, sobre las que el poeta Gerardo Diego, alabando su pétrea belleza, escribió lo siguiente:

*También la piedra, si hay estrellas vuela.
Sobre la noche biselada y fría
creced, mellizos lirios de osadía;
creced, pujad, torres de Compostela.*

Sin embargo, bajo la aparente unidad de la fachada, ésta fue el resultado de un proceso constructivo muy largo que, partiendo de la obra románica aún visible en los cuerpos bajos de las torres, inició Ginés Martínez de Aranda, autor de la bellísima escalera a comienzos del siglo XVII. Este arquitecto abordó también la modificación de la torre de las Campanas que, luego, Peña de Toro terminó en su nuevo aspecto barroco, en 1671. Pero habrá que

esperar al siglo XVIII para ver el proyecto unitario que concibió Fernando Casas y Novoa en 1738, cuando derribando la fachada medieval levantó el actual cuerpo central entre la torre de las Campanas y la nueva de la Carraca, dándose por terminada toda la obra en 1751. Pese a la masa pétrea que compone la fachada del Obradoiro, resulta de una ingravidez notable por el calado de su plano, pues gran parte de su superficie está abierta para dejar paso a la luz que ilumina el interior al atardecer, reflejando el sol en sus incoloros vidrios, de donde le viene a la fachada el nombre popular que recibe: *el espejo*.

La torre del Reloj, inmediata a la puerta de Platerías y vigilando la frontera Casa del Cabildo que es, prácticamente, todo y sólo fachada ejemplarmente compuesta por Sarela (1759), tuvo un origen defensivo en el arranque de su construcción, en el siglo XIV. Sin embargo, en el siglo XVII, el arquitecto Domingo de Andrade le dio un aire de torre campanario al superponer sobre la sólida obra castrense unos graciosos cuerpos engalanados con ristas de frutos que suavizan su arquitectura (1680). El reloj y las campanas se sitúan en el primero de estos cuerpos, cuyo conjunto corona una graciosa linterna que hace de esta torre una de las más bellas de la arquitectura española. Las campanas que hoy podemos oír son de origen holandés al sustituir, en 1990, a las originales de principios del siglo XVIII.

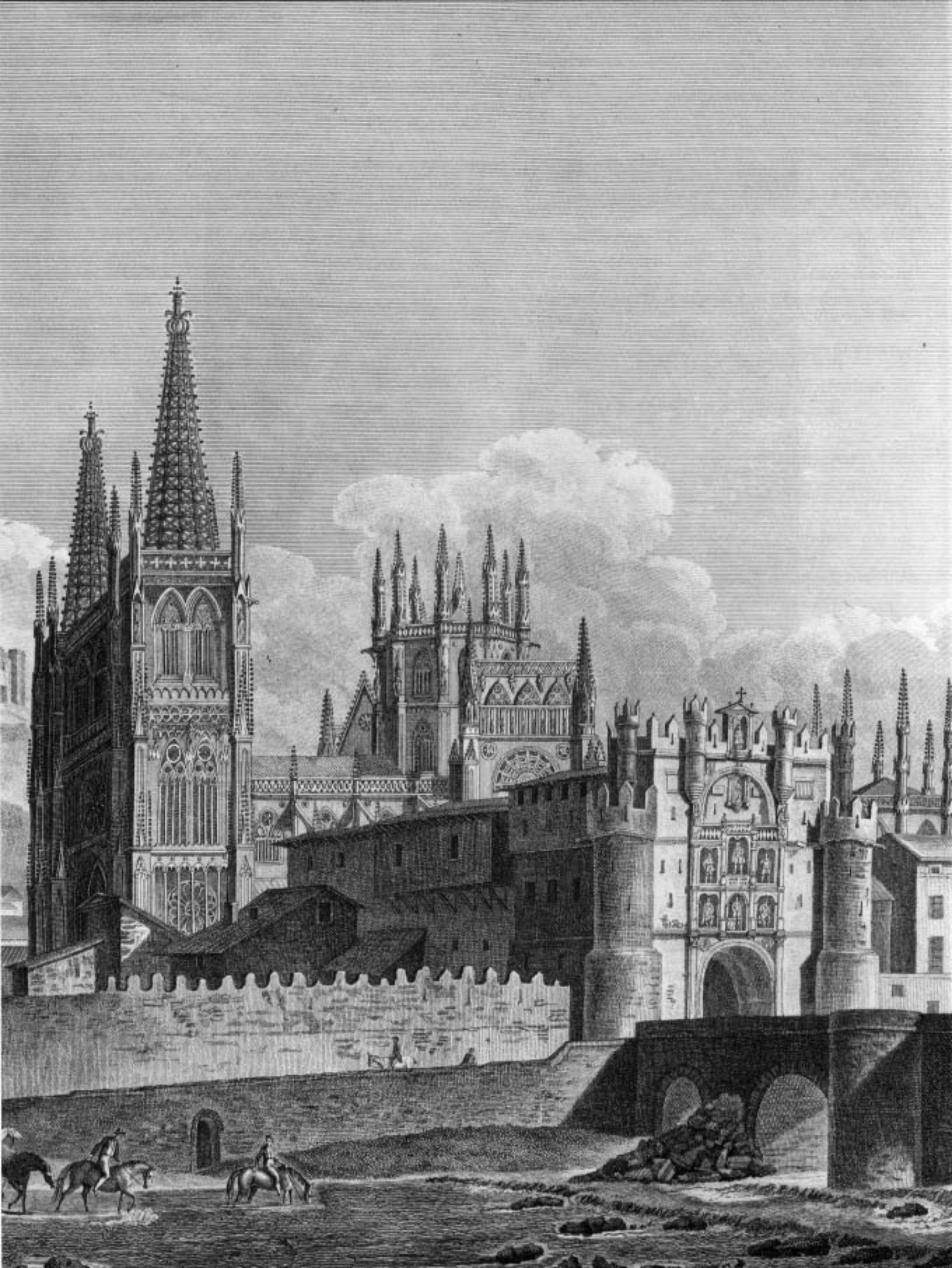
Todo este timbre barroco que se percibe desde el exterior y que incluiría igualmente la Puerta Real, en que también intervino Andrade; la Puerta Santa, adonde fueron a parar algunos de los relieves del desaparecido coro del maestro Mateo, etc., tuvo también sus ecos en el interior del templo. En efecto, la Capilla Mayor es uno de los ámbitos en los que el barroco gallego se aprieta con más fuerza hasta prácticamente hacer desaparecer el espacio libre. No se olvide que el presbiterio se encuentra sobre el sepulcro del



Custodia procesional de Antonio de Arfe

Apóstol, por lo que todo aquí cobra una pompa inusual, desde el camarín con la imagen sedente de Santiago, esculpida en el círculo del maestro Mateo, hasta el espectacular baldaquino, cuya salomónica arquitectura reviste todo el presbiterio. Hay aquí mucho de barroca musicalidad bien acompañada por los dos órganos del siglo XVIII que, en la nave mayor, completaban antaño el coro catedralicio. En toda esta puesta en escena de la catedral barroca tuvieron un papel principal el canónigo Vega y Verdugo y el arquitecto Domingo de Andrade, no faltando más que el aroma desprendido del botafumeiro que se esparce por el crucero para que la catedral recobre en un instante la vitalidad perdida.

Otras muchas cosas quedarían por reseñar dentro del conjunto catedralicio, unas tan hermosas y diferentes como la capilla neoclásica de la Comunión, de excelente orden jónico y obra de Miguel Ferro Caaveiro (1769) a instancias del Arzobispo Bartolomé Rajoy, a quien se debe también el Seminario y palacio que lleva su nombre en la plaza del Obradoiro; las capillas de la girola; o bien la rica colección de objetos que puede verse en el museo catedralicio, donde se encuentran, por ejemplo, tapices de la Real Fábrica sobre cartones de Goya, como *El ciego de la guitarra*, etc. Pero, para terminar, quiero referirme a un objeto litúrgico y procesional, tan propio de las catedrales españolas, como es la gran custodia que para Santiago, ciudad de tanta tradición platera, hizo Antonio de Arfe. Su arquitectura, sobre un pedestal, consta de cuatro cuerpos superpuestos y abiertos que dan cabida a gran número de figuras exentas que conviven con primorosos relieves y exquisita decoración renacentista, cuya belleza resulta imponderable.



BURGOS, LA CATEDRAL DE CASTILLA

— *La catedral que vio El Cid* —

EL NACIMIENTO DE LA CATEDRAL DE BURGOS coincide en el tiempo con el despertar político, comercial y urbano de la ciudad como *caput Castellae*, cabeza de Castilla, en el siglo XIII. Sin embargo, con anterioridad a la formidable obra que hoy vemos, donde muchas generaciones dieron lo mejor de sí para formar aquel singular tejido en el que la religión, el arte y la historia forman un precipitado de imposible separación, hubo otra catedral, aquella hacia la que volvió la cabeza el Cid al partir para su destierro, dejando escapar una sentida oración. El célebre poema recoge así aquellos emotivos instantes:

*La cara del cavallo tornó a Santa María,
alçó su mano diestra, la cara se santigua.*

.....

*Válanme tus virtudes, gloriosa Santa María.
De aquí quito Castiella, pues que el Rey he en ira
non sé si entraré y más en todos los míos días.
Vuestra virtud me vala, Gloriosa, en mi exida.*

¿Qué catedral era ésta? Sin duda, la primera que tuvo Burgos como sede diocesana, si bien era heredera de la desaparecida diócesis de *Auca*, Oca (hoy Villafranca de Oca), cuyos obispos firmaron los cánones de los concilios de Toledo durante la época visigótica desde aquel III Concilio en el que Recaredo abjuró del arrianismo (589). La invasión musulmana borró antiguas circunscripciones eclesiásticas desapareciendo esta y otras diócesis; reconquistadas estas tierras, y después de un tiempo de accidental y cambiante residencia de los obispos en Sasamón, Valpuesta y Muñó, durante los siglos IX y X, a partir del obispo Garcí (988-993) los prelados se llamarán obispos de Burgos. Faltaba aún que el Monarca Sancho II de Castilla restaurase la antigua sede de Oca en la ciudad de Burgos, como lo hizo en marzo del año 1068, dotándola de bienes, posesiones y privilegios de inmunidad.

Años más tarde, en el 1074, las infantas Urraca y Elvira hacían donación de la iglesia de Gamonal al obispo de Burgos para establecer allí la sede de Oca y el cabildo, *ut edificetur ibi ecclesia episcopalis katedre, que sit mater totius diocesis Castelle*. Sin embargo, al año siguiente, Alfonso VI decide convertir la vieja sede de Oca en la nueva de Burgos, cediendo parte de su palacio en la ciudad para construir una catedral y dándole un importante número de monasterios e iglesias que, con otras donaciones de particulares, representa el comienzo de la formación de su rico patrimonio, cuyo crecimiento no se interrumpiría durante siglos. Estas decisiones necesitaban del refrendo papal, el cual llegó en el año 1095 con la bula de Urbano II y posteriores cartas en las que se fijaban los límites de la nueva diócesis que por occidente tenía a los ríos Deva y Pisuerga hasta su encuentro con el Arlanza, por el sur la diócesis de Osma, y en el lado oriental una línea que verticalmente bajaría desde Bilbao siguiendo la dirección del Nervión. De este

modo, la nueva diócesis contaba con la costa cantábrica como límite septentrional, esto es, salida al mar.

Sin embargo, como siempre sucedió con la creación de nuevas diócesis, las metropolitanas solían protestar porque la nueva provincia eclesiástica suponía merma del propio territorio, como ahora denunciaban los arzobispados de Toledo y Tarragona. En vista de ello el mismo Urbano II declaró, en 1096, exenta a la diócesis de Burgos, haciéndola depender directamente de la Santa Sede. Esta situación se mantuvo así hasta 1574, cuando a instancias de Felipe II es erigida por el Papa Gregorio XIII en sede metropolitana.

El Monarca Alfonso VI fue sin duda el principal impulsor de la primera catedral de Burgos, pues está probado documentalmente que, en 1081, se estaba construyendo la catedral junto al palacio que fue de sus padres: *iuxta palatium patris mei, Ferdinandi, vel matris mee, ecclesiam edifico in Burgensi opido*. Aquél fue el año del destierro del Cid por el propio Monarca y ésta podía ser la iglesia de Santa María hacia la que volvió el rostro, pero sólo debía estar empezada, quizás con la cabecera pronta a concluir pero poco más. A partir de aquí todo son suposiciones y una sola certeza, que la catedral actual se levanta sobre aquellos solares heredados por Alfonso VI de sus padres don Fernando I y doña Sancha, sobre los que se construyó la desaparecida catedral románica que debía estar acabada hacia finales del siglo XI. De ésta nada sabemos excepto que debió de tener como claustro el que reconstruido conocemos hoy como Clastra Vieja, donde en 1862 aparecieron restos románicos que en fecha reciente han vuelto a dar nuevas señales. Podemos sospechar, por otros casos análogos, que bien pudo tener tres naves, de una anchura semejante a las actuales, aunque de muy corta longitud y en proporción a esta Clastra Vieja.

No estará de más recordar que fue el mismo Alfonso VI el que, en la misma fecha de 1075, iniciaba las obras de la catedral románica compostelana a la que el mismo Papa Urbano II había concedido el traslado de la diócesis de Iria Flavia a Santiago, como ahora de Oca a Burgos, dando a ambas el mismo carácter exento. Es decir, estamos en un momento de reordenación territorial, política y eclesiástica de suma importancia y con los mismos protagonistas. Aquella catedral románica burgalesa, si es cierto que se construyó en tan breve tiempo como se quiere ver, esto es, unos veinticinco años entre 1075 y 1100, no pudo ser un templo relevante al modo compostelano, sino una iglesia más bien modesta cuya cortedad se puso de manifiesto el 30 de noviembre de 1219, en la solemne celebración de las bodas reales entre Fernando III el Santo y doña Beatriz de Suabia. Es muy significativo que el obispo don Mauricio, que ofició la ceremonia, y el Rey Fernando III pusieran la primera piedra de la catedral gótica, dos años más tarde, el 20 de julio de 1221.

No obstante, la idea de una iglesia nueva o de una posible ampliación era algo que se había planteado unos años antes, durante el pontificado de don Marino Maté (1181-1200), cuando éste cedió al cabildo unas casas junto a Santa María, de modo que en caso de querer ampliar la iglesia se pudiesen derribar: *si aliquis velit ampliare ecclesiam in quos indigeret eis, et non possint ampliari nisi diruetur, tunc habeat potestatem destruendi eas.*

Entre tanto la catedral había acrecentado su patrimonio de un modo verdaderamente notable con bienes rústicos y urbanos, recordando la permuta entre Alfonso VII y la catedral del resto del palacio de Alfonso VI por otros edificios que aquélla tenía en la ciudad (1140), seguramente los terrenos inmediatos sobre los que crecería la futura catedral gótica. Así, el obispo, el cabildo y la catedral conocieron durante todo el siglo XII privilegios reales, donaciones, permutas, ventas y ayudas pontificias como, por ejemplo,

la obligatoriedad de los burgaleses de elegir como lugar de enterramiento el cementerio de la catedral a fin de recaudar los derechos que podrían corresponder a las parroquias de la ciudad. Si éstos lo hacían por obligación, otros, por devoción, dejaban tierras y heredades siempre que pudieran elegir sepultura en la catedral. Datos sueltos como la fundación de dos capellanías por parte del arcediano Mateo, en los primeros años del siglo XIII, en dos altares dedicados a Santo Tomás de Canterbury y a San Antonio Abad, que él costeó para decir una misa *pro peccatoribus* y otra *pro defunctis*, nos dan las últimas noticias de aquella desaparecida catedral románica.

— *La catedral de don Mauricio* —

Se ha dicho siempre que el obispo don Mauricio debió de ver la nueva arquitectura gótica en su viaje hasta tierras alemanas, para buscar y acompañar hasta Burgos a la futura esposa del Rey Fernando, Beatriz de Suabia (1219). No obstante, si es cierto que previamente había estudiado Derecho en París, no sería aquella la primera ocasión en que se encontrara con el despertar de las nuevas catedrales. Sus conocimientos jurídicos, puestos de manifiesto mientras fue arcediano de la catedral de Toledo con el Arzobispo Ximénez de Rada, y su elección como obispo de Burgos (1213) le llevaron a participar en el IV Concilio de Letrán (1215), dibujándose así una personalidad en contacto con el mundo exterior que, a su vez, intervino en la política interna frente a Alfonso VIII, o en favor del entendimiento de Castilla y León, colaborando eficazmente en colocar en el trono al hijo de doña Berenguela, el futuro Fernando III, a quien ya hemos dicho que casó en la catedral románica. Todos estos antecedentes explican la iniciativa, el poder e influencia

de este prelado que, habiendo puesto la primera piedra de la catedral en 1221, dejaba a su muerte (1238) la obra tan avanzada que pudo ser enterrado en medio del coro, entendiendo ahora éste como la Capilla Mayor que albergó el altar y el coro. Pero no sólo edificó físicamente la catedral sino que dio los estatutos al cabildo, los conocidos como *Concordia Mauricana* (1230), en los que se detalla su composición, número y orden de sus componentes, señalando la precedencia que en el coro, procesiones y capítulo debía de guardarse.

No conocemos al autor de las trazas, aunque no cabe duda de que era francés, pues todo lo ejecutado en el siglo XIII, y aun en el siguiente, es de clara progeñie gala. Se trata de un templo de tres naves y un crucero de nave única, con girola y capillas absidiales. Sus medidas máximas dan una cruz de unos ochenta y cuatro metros por cincuenta y nueve que, pasados a pies castellanos, módulo con el que se trazó la catedral, da una longitud de trescientos cincuenta pies por doscientos dieciséis. Las bóvedas de sus naves son cuatrimpartitas aunque recorridas por dos nervios longitudinales, mientras que los tramos de la girola se cubren con unas bóvedas que inicialmente llevaron media docena de nervios que después se quedaron en cinco. A éstos se abrieron unas capillas hexagonales que parecen sustituir a otras más arcaizantes de planta semicircular. Sus alzados responden a un planteamiento que podemos llamar clásico dentro de la arquitectura gótica del siglo XIII, esto es, nave mayor flanqueada por dos naves laterales sobre las que crecen contrafuertes y arbotantes que recogen la mayor altura de la primera. Interiormente, sobre los arcos de separación de las naves un triforio y el claristorio. Si sobre esta esquemática descripción se proyecta toda la gracia y sabiduría constructiva de la arquitectura gótica, a la que se debe añadir la belleza de su escultura, tendremos ya muy perfilada la primera catedral gótico-francesa de

Burgos, a la que llamamos así para distinguirla del aspecto germánico que cobró con la intervención de la familia Colonia, a quien se deben sus elementos más característicos, las agujas, el cimborrio y la Capilla del Condestable.

La catedral de don Mauricio representó entre nosotros la primera gran fábrica gótica que se levantaba en la Península, cuyas novedades no se ceñían sólo a los aspectos estilísticos y constructivos sino que espacialmente la catedral burgalesa ofrecía una imagen renovada de la arquitectura. Es, en otras palabras, la primera catedral gótica del ámbito español y la más meridional de Europa en ese momento. Pero aún cabe decir más. La catedral burgalesa nace aquí, aunque con savia prestada, cuando en la propia Francia se están levantando los grandes modelos. No deja de producir cierta emoción comprobar que mientras don Mauricio ponía la primera piedra en 1221, según se ha dicho, en ese mismo año en Chartres se comienza a colocar la sillería en el coro; en Reims se pone en servicio la girola y sus capillas; en Amiens la catedral sólo lleva un año en obras y en Beauvais todavía faltan cuatro para iniciar la suya. Así, Burgos no sólo es la más antigua de las españolas sino que está entre las primeras de Europa y es rigurosamente coetánea de las francesas, de las que sólo se aparta por su menor tamaño. Piénsese que, por ejemplo, Reims tiene una longitud total de ciento cuarenta metros, frente a los ochenta y cinco de Burgos, y su nave mayor sube hasta treinta y ocho, cuando la burgalesa apenas rebasa los veinticuatro metros de altura. No obstante, siendo distintas las dimensiones, son hermanas las proporciones y en ellas reside la gracia, el ritmo y la belleza de este gótico francés.

Apenas sabemos nada de los maestros que trazaron y construyeron la catedral pero es seguro que conocían bien las últimas novedades del arte francés de su tiempo, hasta que en el siglo XV aparecieron los maestros germanos como Hans de Colonia y su hijo Simón.

Entre unos y otros creció la catedral en sucesivas etapas, siendo posible distinguir la primera que incluiría la cabecera, terminada en los días mismos de don Mauricio (1230). Un segundo momento correspondería al crucero y cuerpo de la iglesia, con cuyo final coincide la consagración de la catedral en 1260, siendo obispo Martín González. Finalmente, entre 1260 y 1280, se terminaría la fachada principal, se inició el nuevo claustro que se concluiría hacia 1316 y se modificaron las capillas de la girola, en la forma que se ha dicho. En esta última campaña estuvo presente el maestro Enrique, *magister operis burgensis ecclesiae*, muerto en 1277 y que había trabajado también en la catedral de León.

Durante los siglos XIV y XV asistimos a la dotación y construcción de varias capillas en el perímetro de la catedral, algunas de ellas sustituidas por otras en épocas posteriores, que sometieron a una metamorfosis espectacular al templo, cuyas torres se coronaron con las célebres agujas de Juan de Colonia, traído a España por el excepcional obispo don Alonso de Cartagena a su regreso de la apertura del tormentoso Concilio de Basilea (1431). A partir de entonces la catedral de Burgos se resume como imagen tópica en la formidable fachada occidental. Habiendo perdido en 1790 su triple portal gótico, aún puede verse la elegancia con la que se compone su alzado, su excelente rosetón, las torres convertidas en caladas agujas de piedra y el cuerpo intermedio que, a modo de *galería de reyes*, en realidad está pensado para ocultar el piñón agudo de una empinada cubierta que no parece que llegara a tener nunca. En medio de la crestería alta, una estatua de Santa María, titular de la catedral, en medio de una monumental y gótica inscripción que dice *pulcra es et decora*.

Además de la fachada principal, por donde recibe la iglesia *a los reyes en procesión*, hay otras dos que han conservado mejor la escultura de sus portadas. Una es la de la



Fachada occidental de la catedral

Coronería o de los Apóstoles, sobre la elevada y estrecha calle que antaño se llamó de la Coronería y hoy lleva el nombre de Fernán González. Aunque en un estado de deterioro importante, aún puede medirse el interés de sus esculturas, en especial las que guarnecen las arquivoltas y el tímpano. En éste aparece Cristo Juez entre la Virgen y San Juan que interceden por los mortales que, en el dintel, se dividen en dos grupos, los bienaventurados y los condenados; todo obra del siglo XIII y sobre modelos franceses. La distinta altura entre la calle y el interior del templo hizo necesaria la construcción de la llamada *escalera dorada* que en el interior hizo Diego de Siloe en el siglo XVI. No obstante, se abrió otra puerta, la de la Pellejería, que permitía el acceso llano al brazo norte del crucero. Su arquitecto fue Francisco de Colonia (1516), el tercero y más joven de esta familia, dejándonos aquí una de las primicias del Renacimiento español, pleno de resonancias italianizantes.

En el extremo opuesto del crucero, en su brazo sur, se yergue galana la fachada del Sarmental, que mantiene entera y con gran pureza la imagen del siglo XIII, sin adiciones ni mermas, repitiéndose el triple nivel de portada, rosetón y coronación de arcos abiertos en un paño, pensado para apoyar la cubierta. Su portada está dentro de lo mejor de la escultura gótica en nuestro país. Su estilo recuerda en parte a los escultores que trabajaron en Reims y Amiens, destacando en el parteluz el obispo que se viene identificando con don Mauricio. En el tímpano se ve la escena del Apocalipsis en que el Pantocrátor aparece rodeado del Tetramorfos, mientras que en el dintel se disponen algunos de los Veinticuatro Ancianos que señala San Juan. La finura de rostros, ropas y actitudes hicieron de este conjunto de esculturas y relieves verdaderos modelos para la escuela burgalesa de escultura gótica.

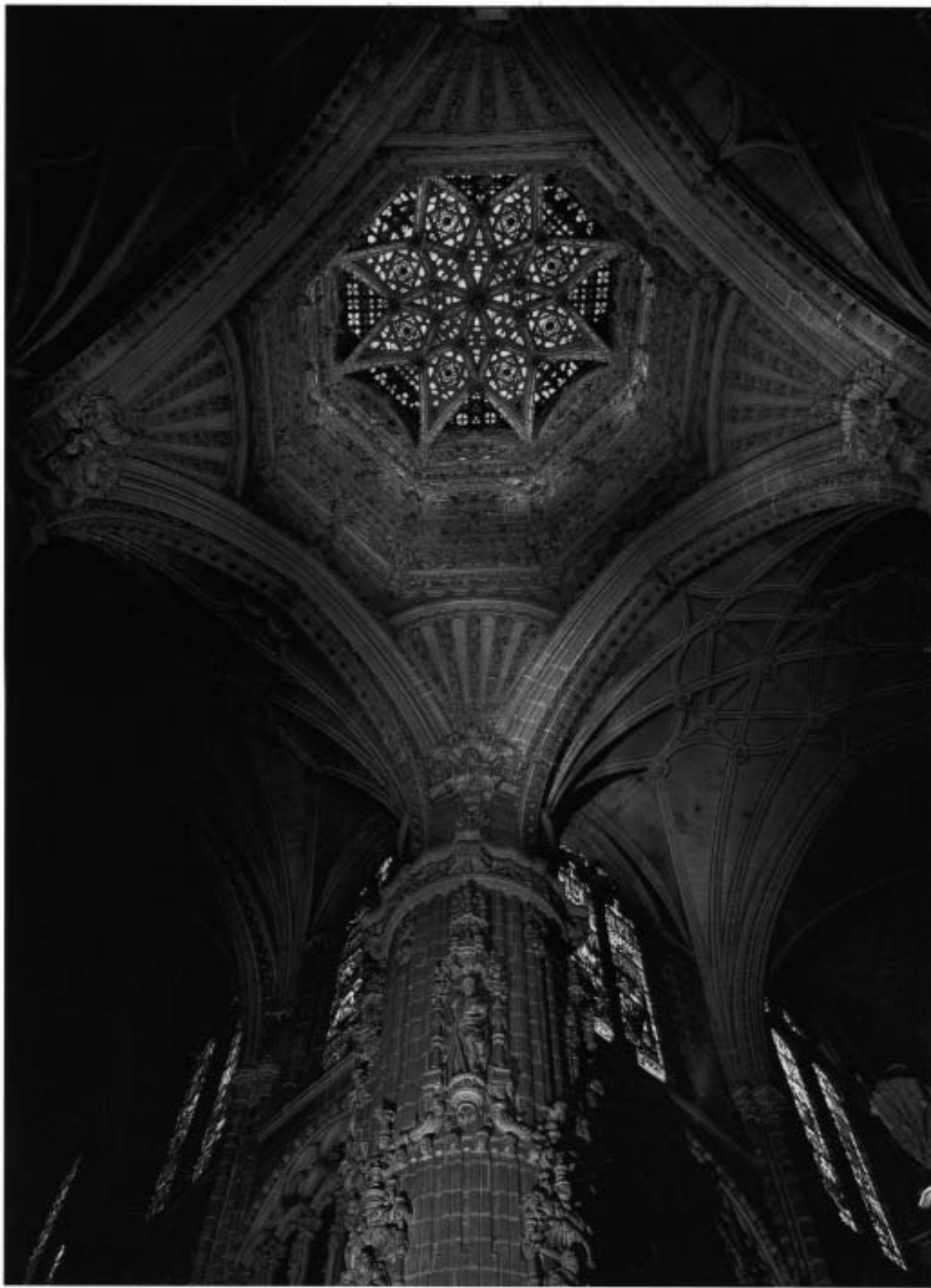
— *Altar y coro* —

Entre las novedades que arrastraba el proyecto de la catedral de Burgos es fundamental entender que planteaba una cabecera profunda, la que llamamos Capilla Mayor, para compartir su espacio entre el altar y el coro. Ésta era una novedad evidente respecto a Santiago de Compostela y así eran las nuevas catedrales de París, Chartres, Reims y Amiens, entre otras. En Burgos el coro se ceñía a la Capilla Mayor frente al altar y en torno al bellissimo enterramiento de su obispo Mauricio, impidiendo a los fieles que estaban en la *nao real* o nave mayor, ver y oír con comodidad los oficios religiosos. Por ello en varias ocasiones se pensó trasladar el coro al centro de la nave, como hoy está, permitiendo a los fieles colocarse entre el altar y el coro bajo el gran cimborrio. Este cambio se hizo ya en el siglo XVI, obligando a una reorganización general de los espacios para el sacrificio y la plegaria. El presbiterio vio crecer un poderoso retablo que se hizo entre 1562 y 1580 por los hermanos Rodrigo y Martín de la Haya, con intervención de Juan de Ancheta en los dos grupos centrales de la *Coronación y Asunción de la Virgen*. Todo este lenguaje manierista, movido y rico de color, contrasta con la serena belleza de la titular que ocupa lugar principal en el retablo, siendo anterior a él. Es una talla de la segunda mitad del siglo XV debida a la liberalidad del obispo Luis de Acuña.

Con anterioridad a las primeras modificaciones del altar y coro, el escultor francés Felipe Vigarny hizo en el trasaltar una serie de relieves sobre la vida de Cristo (1498-1503), acabando tan sólo tres de los que hoy vemos, *Camino del Calvario*, *Crucifixión* y *Descendimiento*, siendo el resto de otros escultores del siglo XVII. El estilo del joven Vigarny es todavía una mezcla de elementos góticos, flamencos y borgoñones, con



Escalera Dorada de estilo plateresco



Interior del cimborrio

pinceladas de italianismo renaciente y un fuerte sentido narrativo de gran realismo y belleza. El presbiterio acabaría cerrándose lateralmente con las bellas rejas que hizo el rejero Arrillaga de Elgóibar (1670).

Este prodigioso marco de la Capilla Mayor enlazaba con el coro a través de un espacio reservado para los fieles pero que también se matizó con dos enormes rejas que atajan el crucero (1705-1723). El coro, a su vez, cuenta con la espectacular reja renacentista sentada sobre un pedestal de jaspe, obra del aragonés Juan Bautista Celma, terminada en 1602 y costeada por el cardenal Zapata, cuyos escudos se ven en lo alto.

La sillería del coro se debe, igualmente, a Felipe Vigarny, que con su equipo la talló entre 1505 y 1507, si bien tardaría tiempo en terminar la obra definitiva del coro con la silla arzobispal y el trascoro. Éste es una finísima composición columnaria en mármol que recuerda la sobriedad escorialense, pues no en vano debieron intervenir fray Alberto de la Madre de Dios y Juan Bautista Crescenzi, ejecutando la obra Juan de Naveda (1619-1626). Los costados del coro se labraron en esta línea, entre 1656 y 1659, llevando en sus altares excelentes pinturas de fray Juan Rici.

En el transepto, entre el altar y el coro, se encuentra una de las joyas de la catedral, esto es, el cimborrio que sustituye al que hiciera Juan de Colonia pero que se hundió en los días mismos en que se estaba haciendo la mudanza del coro (1539). El encargado de rehacerlo, siguiendo la pauta del primero, fue Juan de Vallejo en los días del cardenal Arzobispo don Juan Álvarez de Toledo, tan activo en Salamanca, Córdoba y, ahora, en Burgos. Vencidas las dificultades técnicas, asegurando los pilares de sustentación y recuperada una cierta imagen gótica, el crucero se daba por terminado en 1568. Su enorme linterna dibuja una serie de estrellas caladas en la bóveda que es a la vez gótica

y mudéjar en una solución de extrema originalidad y atractivo. Algunos autores, como Aler y Valle, la consideraban hermana de las míticas maravillas del mundo. Así, en su *Corona festiva*, escribe, refiriéndose a la catedral: «tan excelente y prodigiosa fábrica, que si no es una de las maravillas del mundo, es por ser más; pues en su crucero maravilloso se halla tan única, que puede despreciar verse en el número de otras maravillas». Bajo aquel cielo de estrellas de piedra reposan, desde 1921, los restos del Cid procedentes del monasterio de San Pedro de Cardeña.

— *Las capillas y otros ámbitos de la catedral* —

Sobre el viejo núcleo del siglo XIII se fueron abriendo capillas en todo el perímetro de la catedral, desde la más antigua, la de San Nicolás, coetánea de las primeras etapas de construcción del templo, hasta las más recientes como la exuberante y barroca Capilla de Santa Tecla, construida en el siglo XVIII sobre cuatro capillas preexistentes. Con todo, la capilla más conocida, la más rica y espectacular, es la llamada del Condestable o de la Purificación, en la girola de la catedral, uno de los conjuntos más extraordinarios del arte español, donde trabajaron los artistas más destacados en torno a 1500. Sus fundadores fueron los condestables de Castilla, doña Mencía de Mendoza y su esposo don Pedro Fernández de Velasco, quienes encargaron al segundo de los Colonia, Simón, una capilla funeraria en la línea de aquellas autónomas que aparecen desde el siglo XIV en las catedrales españolas como las que ya se habían hecho en Toledo. La nueva capilla de planta octogonal, acabada hacia 1494, utilizó como pórtico de acceso, desde la girola, la capilla central de San Pedro, dotándola de una de las rejas más excepcionales que se hayan labrado



Sepulcro de doña Mencía de Mendoza, obra del escultor Felipe de Vigarny,
en la Capilla del Condestable



Reja de la Capilla de la Presentación. (MAE)

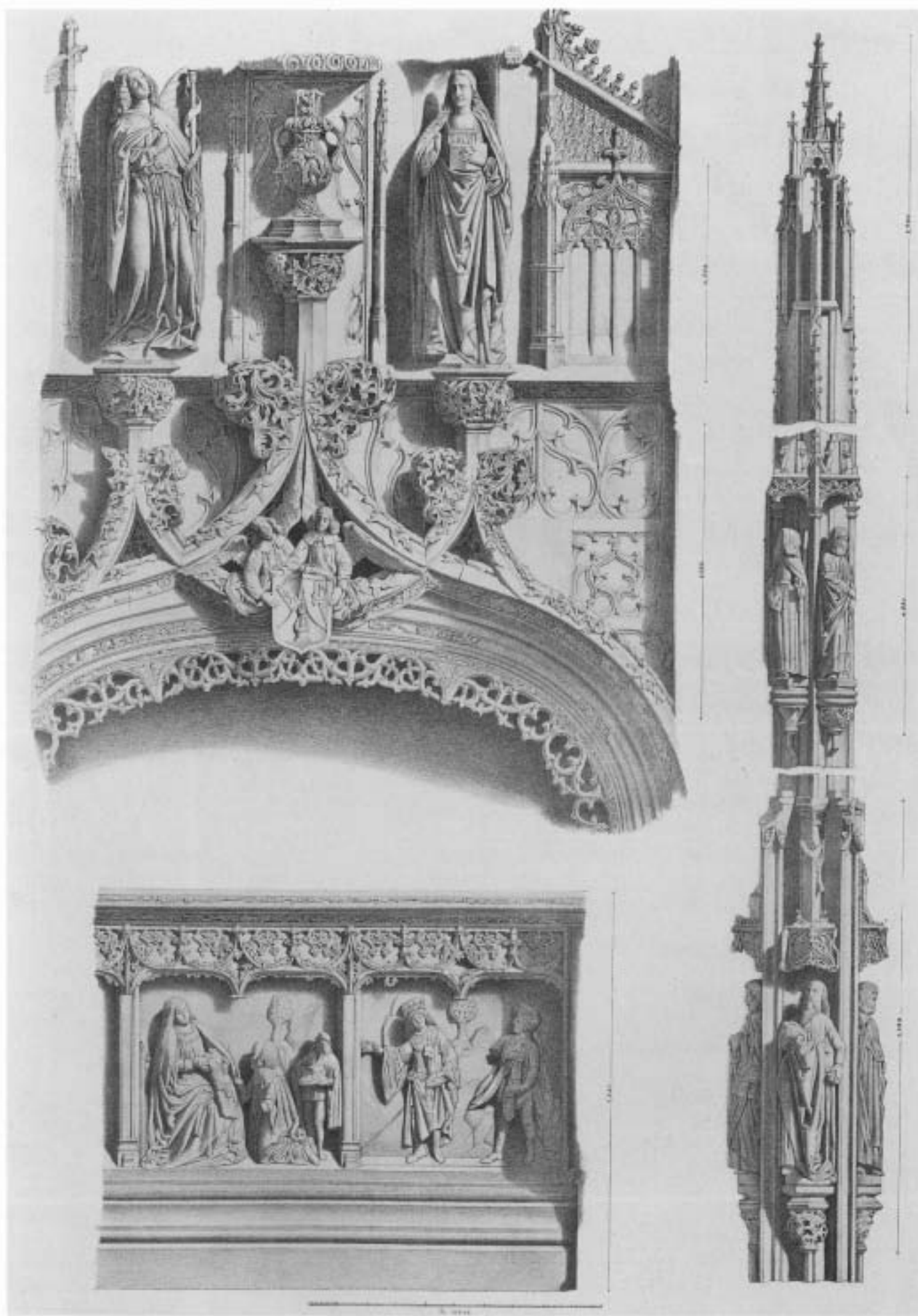
jamás, debida a Cristóbal de Andino. Es de hierro forjado y chapa repujada, dorando y pintando todos los elementos arquitectónicos, así como los remates, figuras y emblemas heráldicos. La reja de Andino, fechada en 1523, se mueve entre la fuerza de la arquitectura y la delicadeza de la orfebrería, entre el sentido plástico de la escultura y el valor cromático de la pintura. Es todo esto y mucho más, transmitiendo al hierro el genial talento artístico que corría por las venas de Andino.

La Capilla del Condestable, que parece competir con toda la catedral en fuerza expresiva y recursos artísticos, muestra exterior e interiormente en su arquitectura y decoración un tratamiento exquisito que rezuma poder y arte con anhelo de eternidad. Éste es el tono general que se mantiene en la capilla que, siendo funeraria, invita a vivir y gozar de la contemplación de la belleza terrenal. No hay aquí condena de lo efímero, no hay aquí censura de la vanidad, sino al contrario, exaltación de la vida y triunfo sobre la muerte. La gran bóveda estrellada y calada, la exaltación nobiliaria de los fundadores a través de grandes escudos con tenantes y el retablo de Siloe y Vigarny, acompañan el bulto funerario de los Condestables, en medio de la capilla, que en mármol y sobre cama de jaspe, labró de modo exquisito Felipe Vigarny. Una silla coral para los capellanes y un órgano recuerdan los elementos sonoros que, en misas y aniversarios, llenaron un día este intermedio entre la tierra y el cielo.

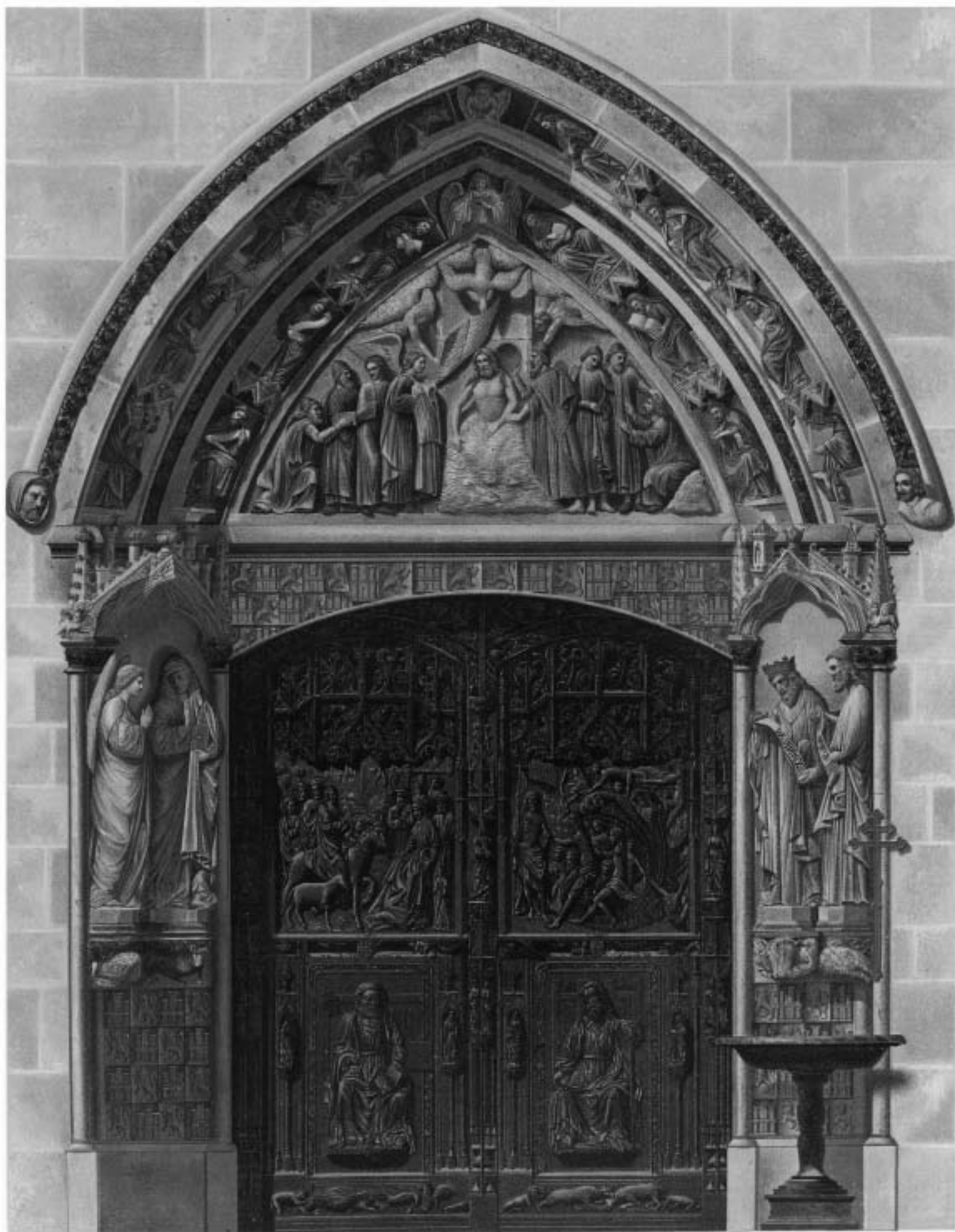
En la propia catedral surgieron muy pronto versiones reducidas de la Capilla del Condestable, pudiendo tenerse como tal la llamada de la Consolación o de la Presentación (1519), sobre la Clastra Vieja, obra de Juan de Matienzo a instancias del canónigo don Gonzalo de Lerma para su propia sepultura. Siendo obra renacentista gustó cerrar su bóveda con una solución estrellada de ocho puntas al modo de los Colonia y aprovechando el

grupo de artistas que en aquellos años trabajaba en la catedral, Gonzalo de Lerma contó con Cristóbal de Andino para las rejas de la capilla (1528), así como con Vigarny para hacer el sepulcro exento del canónigo fundador.

Entre otras capillas funerarias se debe destacar la del obispo Alonso de Cartagena o de la Visitación, obra primera que debió de hacer su arquitecto Juan de Colonia al llegar a Burgos. En el centro de la capilla, el sepulcro del obispo labrado en alabastro por Gil de Siloe o por unas manos muy próximas a él, dentro de un realismo gótico-flamenco que no cabe ponderar. La colección de sepulcros exentos que conserva la catedral de Burgos es a todas luces excepcional, terminando su rápida enumeración con una de las obras maestras de Diego de Siloe, el sepulcro del obispo don Luis de Acuña, sucesor de Alonso de Cartagena, en su Capilla de la Concepción, obra de Juan y Simón de Colonia, entre 1477 y 1488. El sepulcro en mármol blanco fue encargado a Siloe en 1519, esto es, recién llegado Italia y cuando, trabajando para la catedral, estaba haciendo la *escalera dorada*. La figura del yacente aparece algo aplastada sobre una cama que recuerda en sus frentes los sepulcros de Fancelli. Habiendo fallecido el prelado en 1495, Siloe supo dar al rostro una personalidad real, mostrando gran virtuosismo en la ejecución de las ropas, bordados y detalles decorativos. Con ser todo esto importante, la capilla cuenta además con el retablo de Gil de Siloe, obra excelsa en madera policromada de la escultura española, que se estaría terminando hacia 1492. El tema principal es el Árbol de Jessé, entre otras escenas y relieves, en los que se pone de manifiesto el realismo flamenco de Gil de Siloe. Este mismo escultor y en la propia capilla hizo, en piedra y adosado al muro, el sepulcro del arcediano de Burgos don Fernando Díez de Fuentepelayo. Éste había sido durante su vida el hombre de confianza del obispo Acuña, quien quiso así manifestar su



Detalles del sepulcro de don Fernando Díez de Fuente-Pelayo



Puerta llamada «procesional» en el claustro de la catedral. (MAE)

gratitud al arcediano concediéndole en su propia capilla un lugar de entierro. Lealtad y fidelidad se dan cita en la inscripción funeraria que acompaña el sepulcro que debió de servir de modelo al de Pedro Fernández de Villegas, de análoga composición con el yacente bajo un arcosolio y rica decoración. Villegas, fallecido en 1536 y traductor de *La Divina Comedia*, fue también arcediano de Burgos y debió encargar en vida su sepulcro a Simón de Colonia, quien murió en 1511. Las capillas góticas del Cristo de Burgos y de Santiago o las barrocas de San Enrique y Santa Tecla, entre otras, encierran tal número de retablos, sepulcros, pinturas, rejas y esculturas que resulta imposible referirlas aquí. Tan sólo añadiremos que la catedral cuenta con una sacristía del siglo XVIII, trazada por el carmelita descalzo fray José de San Juan de la Cruz y construida entre 1762 y 1765. Su estilo rococó, especialmente expresivo en el mobiliario y abovedamiento, supone una nota de contraste con el carácter gótico renaciente de la catedral que ha significado un injusto rechazo a esta estimable obra.

— *En torno al claustro* —

El claustro actual o *procesión nueva*, como se llamó en otro tiempo para distinguirlo del viejo que prácticamente desapareció bajo capillas y ampliaciones del palacio arzobispal, es obra iniciada a finales del siglo XIII, en la que intervinieron Juan Pérez y Pedro Díaz, dándose por terminada hacia 1320. Consta de dos alturas en las cuatro crujías que cierran su cuadro, quedando la planta baja al mismo nivel que la calle, utilizándose hoy una de sus pandas como paso peatonal cubierto. Por el contrario, la planta alta del claustro tiene el mismo nivel que el de la catedral, por lo que su acceso tiene lugar desde el templo,

a través de una prodigiosa portada, excelente por su escultura y policromía. Castillos y leones hablan de la estirpe regia de la catedral, mientras que los relieves y en especial las dos esculturas de la Anunciación revelan influencias francesas llegadas directamente desde Reims. Las hojas de madera, con relieves atribuidos a Gil de Siloe, no tienen igual en el arte español. El aspecto del claustro, acertadamente restaurado en torno a 1900 por Vicente Lampérez, que supo aquí devolverle su dignidad primera, es magnífico por su amplitud. Sin embargo, más que la propia arquitectura admiramos en el claustro la escultura con que se enriqueció en sus mismos días, y la que el tiempo fue incorporando a través de una colección de sepulturas de distinta monumentalidad y arte. Entre las primeras, además de las que visten las ménsulas y repisas, al margen ahora de la cuidada guarnición vegetal de arcos e impostas, destacan por su tamaño y belleza grupos como los de Alfonso X el Sabio y su esposa doña Violante. Seguramente es ésta una de las figuras femeninas más refinadas de toda nuestra escultura medieval, donde el maestro se esmeró en la figuración de la Reina, de esbelta proporción, de elegancia en el vestir y corteses ademanes. Junto a esta estatuaria que cabría llamar *civil*, surge la escultura religiosa que, tratada con la misma exquisitez por los anónimos maestros que aquí se emplearon, supieron infundir en ella ese sentimiento devoto que la hace diferente. Así cabe verlo en el grupo de la Epifanía que las catedrales de Reims o Amiens se disputarían como propio. Respecto a los sepulcros que fueron levantándose en el claustro se mencionarán los de los canónigos Diego de Santander y Gaspar de Illescas, muy relacionados con el arte de Diego de Siloe, cuya arquitectura, decoración y relieves son de una belleza italianizante inconmensurable, aunque pertenecientes al fecundo mundo del plateresco español.



Cristo atado a la columna de Diego de Siloe

En el recorrido por las crujías del claustro alto sorprende ver dos portadas, absolutamente excepcionales, que dan paso respectivamente a las llamadas capillas de Santa Catalina y del Corpus Christi. Ambas son de análoga hechura y, escultóricamente se relacionan con la portada que desde la iglesia da entrada al claustro. La de Santa Catalina da paso a la estancia que fue sala capitular (1354), bajo una bóveda nervada en forma de estrella de ocho puntas, y tiene en el tímpano un excelente *Descendimiento* cuya policromía nos permite ver el sentido del color en la escultura medieval tantas veces perdido. Algo análogo sucede en la portada de la Capilla del Corpus, capilla que fue inicialmente de Juan Estébanez, su fundador, cuya construcción pudo estar dirigida por Pedro Sánchez hacia 1375. Luego se llamó del Corpus Christi y más tarde se convirtió en pieza de paso al archivo y sala capitular en el piso alto. De las piezas que guarda una tiene valor legendario, el llamado cofre del Cid, y otra singular valor artístico, el *Cristo atado a la columna* de Diego de Siloe.

En este punto detenemos la apresurada visión sobre la catedral de Burgos, habiendo sacrificado muchas cosas en el camino y haciendo nuestras las palabras de Lope de Vega en su Santa Casilda, que resumiendo la grandeza de la catedral dice:

*La Iglesia, tal no la vi,
y así con razón la iguala,
sin que se entienda agraviarla
por lo sagrado y bendita,
con la grandiosa mezquita
de Toledo...*





TOLEDO, ENTRE LA RELIGIÓN Y LA HISTORIA

— *Dives Toletana* —

EN EL TEXTO DE Patricio de la Escosura que acompaña y comenta las extraordinarias litografías de Genaro Pérez Villaamil, publicadas en París bajo el título *España artística y Monumental* (1842-1844), se refiere a la catedral de Toledo con estas encendidas palabras plenas de romántico patriotismo, como corresponde al carácter general de la obra y al momento en que se escribieron: «Si un español pudiera haber tan ignorante de las glorias de su patria y de la religiosa piedad de sus abuelos que desconociese el alto lugar que por entrambos conceptos señalan nuestros fastos a la imperial Toledo, todavía creo que llevándole al magnífico templo catedral de la antigua corte de los Alfonsos, a menos de no haber recibido de la naturaleza un corazón incapaz de todo sentimiento generoso, adivinaría fácilmente que hubo para aquella ciudad, hoy de segundo orden, un tiempo de esplendor, de fama y de riqueza». La catedral se convierte así en el contraste del orfebre que garantiza la ley de su obra, viene a ser el testimonio de la pasada grandeza de la ciudad. No le faltaba razón a Escosura

pues sigue siendo la catedral, primada entre las españolas, el mejor instrumento para medir un período en el que Toledo y, muy especialmente sus arzobispos y cardenales, piénsese en los nombres de Mendoza y Cisneros, tuvieron un protagonismo decisivo en la historia de España.

Esta admiración por nuestra catedral no es nueva, ni está animada por los resortes del romanticismo literario, sino que desde la propia Edad Media ya impresionó a cuantos la vieron. Entre ellos se encuentra al final del siglo XV el humanista Jerónimo Münzer, quien, desde tierras alemanas, visitó España y Portugal al poco tiempo de la toma de Granada y del descubrimiento de América, esto es, entre septiembre de 1494 y febrero de 1495. La precisión de estas fechas importa mucho por cuanto que describe en su itinerario con puntualidad los edificios que estaban en obras o ya se habían acabado. Así, refiriéndose a la catedral de Toledo comienza diciendo: «No hemos visto en España, ya terminada, catedral semejante en belleza y hermosura. Su longitud es de doscientos veinte pasos, y su anchura de cuarenta y siete. Tiene dos naves a cada lado, y detrás del coro, tres, de las cuales la última, por la cabeza, está más baja, para capillas, que son soberbias, amplias y muy bien decoradas. En ellas están los sepulcros de los Reyes. Esta fábrica está costeadada con el botín y despojos de los sarracenos, después de la conquista de la ciudad de Toledo, que fue muchas veces perdida y ganada por los moros».

Pero lo que más poderosamente ha llamado siempre la atención a cronistas y viajeros en relación con la catedral de Toledo ha sido la riqueza atesorada por este singular templo, lo cual hizo un tópico de aquel adagio popular que con pequeñas variantes repetiremos al hablar de la catedral de León y que Münzer recoge así: *In Hispania Toleda ricka, Sibila Granda, Sancti Jacobi forta, Legionis formosa*.

Pero podemos retrotraernos incluso a los días mismos de la conquista musulmana y encontrar acuñado este cliché referido a la riqueza de la catedral toledana de época visigoda. Cuando las tropas de Tarik llegaron a Toledo, el cronista Ben Kartabús escribe que, además de encontrarse en la iglesia mayor la mesa del Rey Salomón, había en el templo «veinticinco coronas o diademas adornadas de pedrería, pertenecientes a los monarcas que habían regido aquella tierra, pues cada vez que el rey moría dejaba allí su corona, y escribían en ella su nombre y su descripción o figura... También había asombrosos talismanes fabricados con admirable artificio, y otro libro que trataba del ‘ars magna’ y de sus plantas medicinales y elixires y de la figura y naturaleza de todas las piedras preciosas; todo ello metido en vasos de oro guarnecidos de perlas...»

Dives Toletana..., opulenta, rica catedral de Toledo. Siglos más tarde, coincidiendo con el fin de la presencia musulmana en la Península, Münzer señalaba cómo «tiene esta iglesia —de Toledo— para su conservación, ocho mil ducados anuales, con los cuales atiende a ella, restaura lo estropeado y construye nuevas cosas...», pasando luego a pormenorizar lo que llama tesoro de la iglesia, «guardado con muy fuertes cerrojos», y que él mismo pudo ver en una serie de arcones, arcas y armarios llenos de preciados objetos litúrgicos y ornamentos. Este viajero alemán, a cuyo paso tantas puertas se fueron abriendo, debió de preguntar entonces por la composición del clero capitular, dejándonos este impresionante testimonio cuando se refiere a que la catedral toledana «tiene cuarenta canónigos, cuyos beneficios son de trescientos ducados, y cincuenta racioneros, con cien ducados, y capellanes que cuidan la Capilla Real y de las otras, con cuarenta. El arcediano tiene cuatro mil ducados...», pasando por entonces de cien los miembros del clero catedralicio y llegando a ciento cincuenta, a mediados del siglo XIX, los que asistían al coro.

Un viejo papel que transcribe Ramón Parro recoge en forma versificada el alto número de personas que llegó a tener la plantilla completa de la catedral. El también largo verso comienza diciendo:

*Seiscientos oficiales y ministros
contiene nuestra Iglesia; si saberlos
quieres, escucha que estos son sus nombres.
El arzobispo que es
Primado, y tiene en el coro
el primer lugar debido
a su grandísimo solio.
A este contiguo se sientan
catorce, que el nombre todos
de dignidades obtienen,
preferidos a los otros
canónigos, cuyo número
es igual al de los propios
días que Cristo al ayuno
consagró; los cuales sólo
tiene sodales, llamados
Racioneros, y son todos
cincuenta, a todos los cuales
se añaden veinte canónigos...*

para terminar diciendo:

*El Cabildo generoso,
y la Fábrica opulenta,
paga estipendios costosos,
varias ayudas de costa
y salarios numerosos,
según sus ocupaciones
trabajo y cuidado, a otros
ciento cincuenta operarios
de este templo prodigioso.*

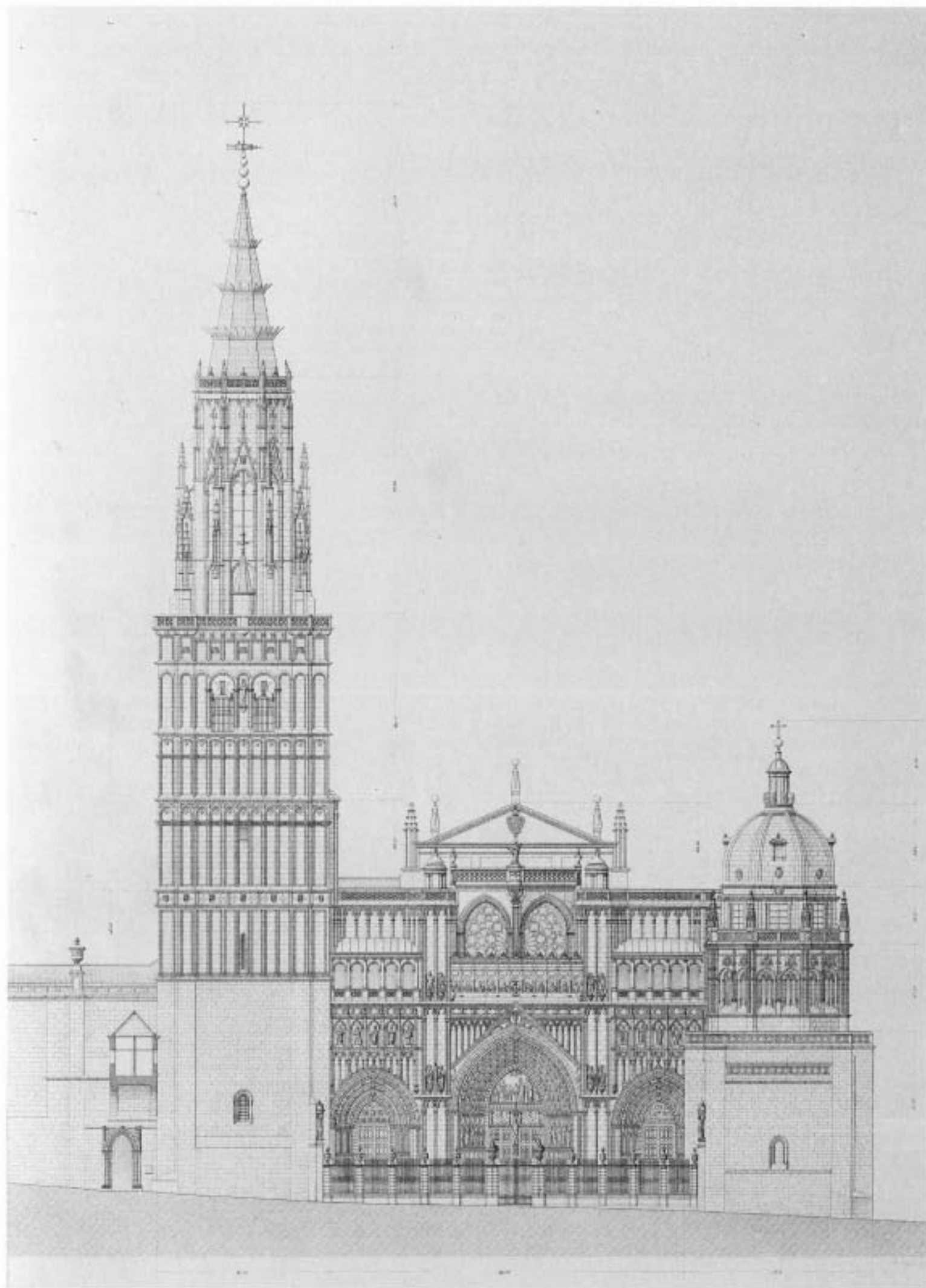
Todo esto no hacía sino señalar la existencia de unos sustanciosos ingresos cuyo origen no estaba tanto en la nobleza de los materiales con que se labraron cruces y custodias o se bordaron riquísimos ternos y frontales, sino en las rentas producidas por los bienes muebles e inmuebles (casas, mesones, tiendas, hornos, molinos, dehesas, bosques, viñas, etc.) que los fieles durante siglos habían ido dejando a disposición de la catedral, formando un fondo específico que se llama de Obra y Fábrica de la catedral. Parte fundamental de sus ingresos y con los que se costeó el hermoso edificio que hoy conocemos fueron los diezmos percibidos directamente o a través de renteros: «La Obra y Fábrica de la sancta yglesia de Toledo tiene, posee y goça de tiempo ynmemorial a esta parte, que memoria de hombres no es en contrario, el segundo dezmero escusado de todos los lugares del arçobispado de Toledo, cuyo diezmo enteramente de pan, vino y ganado, queso, lana y otras minucias perteneçido y perteneçe a la dicha Obra...» (1586). Es decir, se refiere al conjunto de los bienes propios de la catedral en todo distintos de los del cabildo y del arzobispo.

En el Libro de Fábrica de la catedral de Toledo, donde el canónigo obrero anota todas las entradas y salidas, se recogen puntualmente los gastos producidos por la construcción del templo, siendo fuente fundamental para documentar la obra. Allí, junto con los nombres propios de sus artífices, los llamados *maestros*, se encuentra la relación de quienes hicieron el trabajo más duro envueltos en la nebulosa nómina compartida por los «omes e mugeres e bestias de la cantera e de las obras de la eglesia de Toledo que labran cada día» (1431).

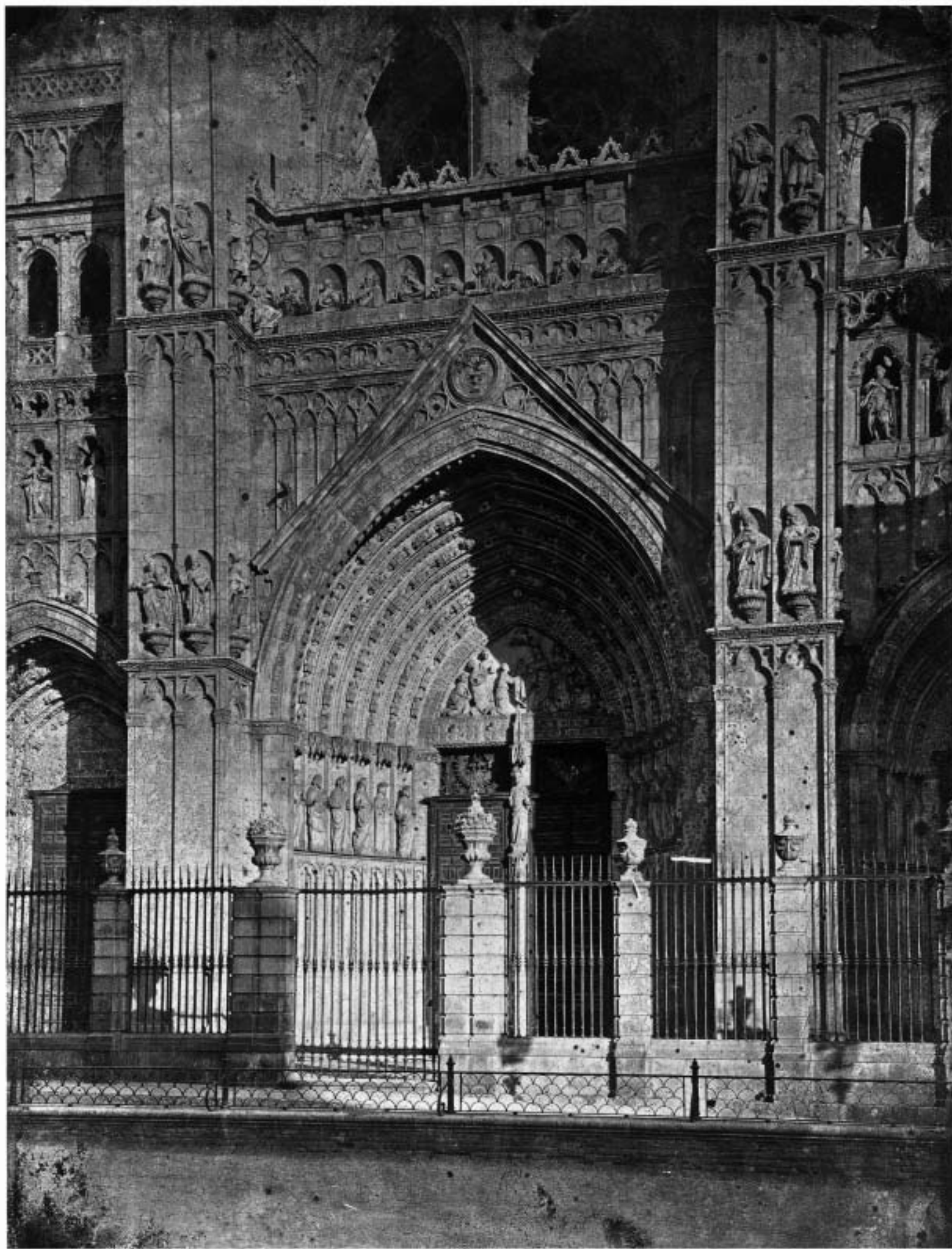
Mucho podrían alargarse estas consideraciones en las que la riqueza explica parte de la belleza del templo, siendo admirada siempre por ambas virtudes, como todavía lo hacía en el siglo XIX el barón Charles Davillier, en su *Viaje por España* (1862), para quien la catedral de Toledo era una de las más bellas y sin duda la más rica de todas las iglesias de España.

— *Alfonso VI y la primera catedral* —

El avance de la Reconquista fue devolviendo a manos cristianas viejas ciudades cuya visigótica existencia había interrumpido la invasión musulmana. Pocas como Toledo habían tenido un pasado político y eclesiástico de tanto peso, pues sólo recordar los numerosos Concilios de Toledo o la abjuración del arrianismo en el tercero de ellos por el Rey Recaredo (689), puede dar una idea del peso de esta ciudad. Aquel siglo VII, que vio en la silla de la catedral a hombres como Eugenio, Ildefonso y Julián, cuyas historias y leyendas envuelven el templo catedralicio, se vio eclipsado por la media luna, si bien la tolerancia de los invasores permitió seguir desarrollando el culto cristiano que adquirió tintes



Fachada de la catedral de Toledo.(MAE)



Fachada de la catedral de Toledo

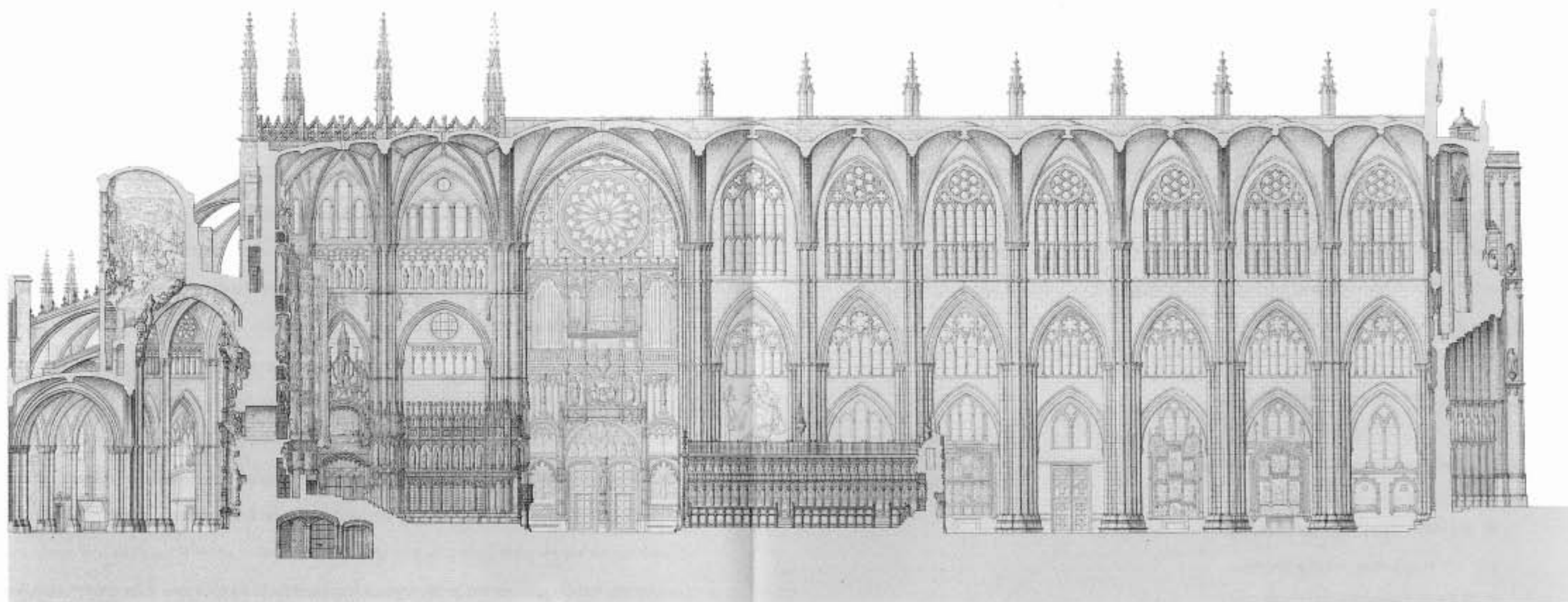
mozárabes, utilizando transitoriamente como iglesia episcopal la de Santa María de Alfizén o de Abajo, otra de las iglesias de la ciudad que siguieron abiertas al culto cristiano.

Efectivamente, la antigua iglesia visigoda que hasta el 711 hizo las veces de catedral, debió de utilizarse luego como mezquita, ella o su solar, y sobre la mezquita se erigió en el siglo XIII la actual catedral. Pero vayamos por partes y recordemos la hermosa inscripción que, aparecida a finales del siglo XVI, se conserva en el claustro de la catedral. Dicha inscripción, copiada en 1594, dice así: *En el nombre del Señor fue consagrada la Iglesia de Santa María en católico, el día primero de los idus de abril, en el año felizmente primero del reinado de nuestro gloriosísimo Rey Flavio Recaredo, Era 625* (13 de abril del año 587). Ello permite considerar que la mezquita utilizó el mismo solar que la basílica visigoda, a lo cual añadiremos la piadosa tradición perpetuada hasta nuestros días de hacer coincidir el actual pilar de la catedral llamado de la Descensión con el punto en el que la Virgen bajó a poner la casulla a San Ildefonso en la antigua basílica visigoda, tal y como narra el primero de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo:

*Así San Ildefonso, tan coronado leal,
preparó a la Gloriosa fiesta muy general;
en Toledo quedaron muy pocos en su hostal
que no fueron a misa a la sede obispal.
El Arzobispo Santo, tan leal coronado,
para entrar a la misa estaba preparado;
en su preciosa cátedra estábase asentado:
trájole la Gloriosa presente muy honrado.*

Este suceso se perpetuó en el blasón de la catedral, siendo repetido por escultores, pintores y orfebres hasta hacerse imagen familiar del visitante de la catedral primada.

Se levantó luego una mezquita de la que apenas sabemos nada hasta que empieza su transformación en iglesia cristiana, a raíz de la toma de la ciudad por parte de Alfonso VI en el año 1085, a pesar de haber prometido el Monarca a la población musulmana en las capitulaciones de rendición que seguiría siendo mezquita aljama. Este hecho pudo costar la vida al nuevo Arzobispo, de origen francés, don Bernardo de Sedirac, y a la Reina doña Constanza, pues ambos, desobedeciendo las órdenes del Monarca y aprovechando su ausencia, enviaron de noche a gentes con armas colocando un altar en su interior y unas campanas en el alminar, arrojando de allí las suziedades de la ley de Mahoma, según relata la *Primera Crónica General*. Enterado, el Monarca volvió con intención de quemarlos en la hoguera, al Arzobispo y a la propia Reina, si bien la población musulmana convenció al Rey de que no llevara a cabo su intento por temor a nuevas represalias en su ausencia. «El Rey don Alfonso, oídas estas razones tornó la saña en gran gozo, porque podía tener la mezquita sin quebranto...». Desde ese momento el Monarca no dejó de favorecer a la nueva catedral puesta bajo la advocación de Santa María, comenzando por la donación hecha en diciembre de 1086 de varias aldeas y de todos los bienes que pertenecieron a la antigua mezquita. Dos años más tarde, el Papa Urbano II concedía a la archidiócesis de Toledo el privilegio de su primacía sobre el resto de las diócesis de las Españas. Comenzaba así la pronta recuperación de su jerarquía a la vez que incrementaba su rico patrimonio territorial, al que pronto habría que sumar la incorporación de Alcalá de Henares y las donaciones hechas por Alfonso VII el Emperador, siendo Arzobispo don Raimundo, también de origen francés. De este modo, durante el siglo XII se consolidó un importante patrimonio que,



Sección longitudinal de la catedral de Toledo.(MAE)

sin duda, permitiría al Arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada iniciar las obras del templo actual, si bien ya su antecesor, don Martín López de Pisuergra, había comenzado a demoler, en torno al 1200, algunas naves columnarias que amenazaban ruina.

— *La catedral de don Rodrigo Ximénez de Rada* —

Cuando pusieron la primera piedra de la catedral gótica el Rey don Fernando III y el Arzobispo Ximénez de Rada, dice la *Primera Crónica General* que «estaba aún entonces esa iglesia de Santa María de Toledo en forma y a manera de mezquita». Pero el prelado, que había viajado por Italia y estudiado en la Sorbona, conocedor de las nuevas catedrales francesas, algunas de ellas aún en construcción, decidió romper con la tradición constructiva toledana y, abandonando el mudejarismo imperante, dejando de lado las vistosas fábricas de ladrillo, yeso y madera, decidió injertar en Toledo uno de aquellos portentosos templos en piedra que había visto en el país vecino. Comenzaba así la lenta construcción de un edificio que, iniciado en 1227, no se terminaría en lo fundamental hasta 1493, cuando se cierran las últimas bóvedas de los pies de la nave mayor. Luego vendrían nuevas obras, capillas, portadas, a la vez que en el interior se multiplicaban los retablos, rejas y sepulcros, haciendo de la obra de la catedral de Toledo una obra permanente, una obra de inacabada ejecución.

En la elaboración del proyecto intervino una larga serie de maestros, aunque teniendo mayor responsabilidad un tal Martín, sin duda también francés y documentado desde el inicio de la obra. A él seguiría Petrus Petri, ya en la segunda mitad del siglo, y del que la catedral conserva la lápida sepulcral (1291) en la que se lee en latín que había sido «maestro de la iglesia de Santa María de Toledo, y hombre de grande fama y costumbres:

el cual construyó este templo, y aquí descansa, porque quien trazó tan admirable obra, no puede temer el comparecer ante la presencia de Dios...». ¡Pocos epitafios tan expresivos como éste!

A la muerte de Petrus Petri debía estar terminada la cabecera y parte del crucero, mientras que las naves, torres y portadas se irían levantando a lo largo de los siglos XIV y XV. El claustro se inició en 1389 por el maestro Rodrigo Alfonso, sucediéndole Alvar Martínez. Entrado el siglo XV aparecen los notables nombres de Hanequín de Bruselas, Martín Sánchez Bonifacio, Juan Guas y Enrique Egas, nombrado maestro mayor de la catedral en 1496, que cierra la serie medieval de arquitectos.

El templo gótico venía a ocupar toda la superficie de la antigua mezquita dando lugar a una espaciosa iglesia de cinco naves, crucero y doble girola con capillas. La cabecera, trazada por el maestro Martín, es la parte más ortodoxamente francesa, tanto en planta como en los alzados, su proporción, pilares, capiteles y detalles decorativos, si bien no impide que se incorporen con gran naturalidad arcos polilobulados de estirpe mudéjar en el triforio de la Capilla Mayor y girola. En la parte que hizo Petrus Petri se produce un cambio importante, siendo menos refinada que la del maestro Martí, llegando a desaparecer algunos elementos tan característicos del alzado interior de una catedral como el triforio, si bien por una modificación que pretendía enriquecer la solución primitiva al hacer coincidir en un solo vano el triforio y el claristorio. Allí se colocarían las más antiguas vidrieras conservadas, que son del siglo XIV, a las que seguirían las que en la centuria siguiente hicieron Dolfín, Pedro Bonifacio y el maestro Enrique Alemán. Todavía en el siglo XVI se irían añadiendo nuevos paños de vidrieras, como los que cierran el rosetón del crucero sur, obra de Nicolás de Vergara.

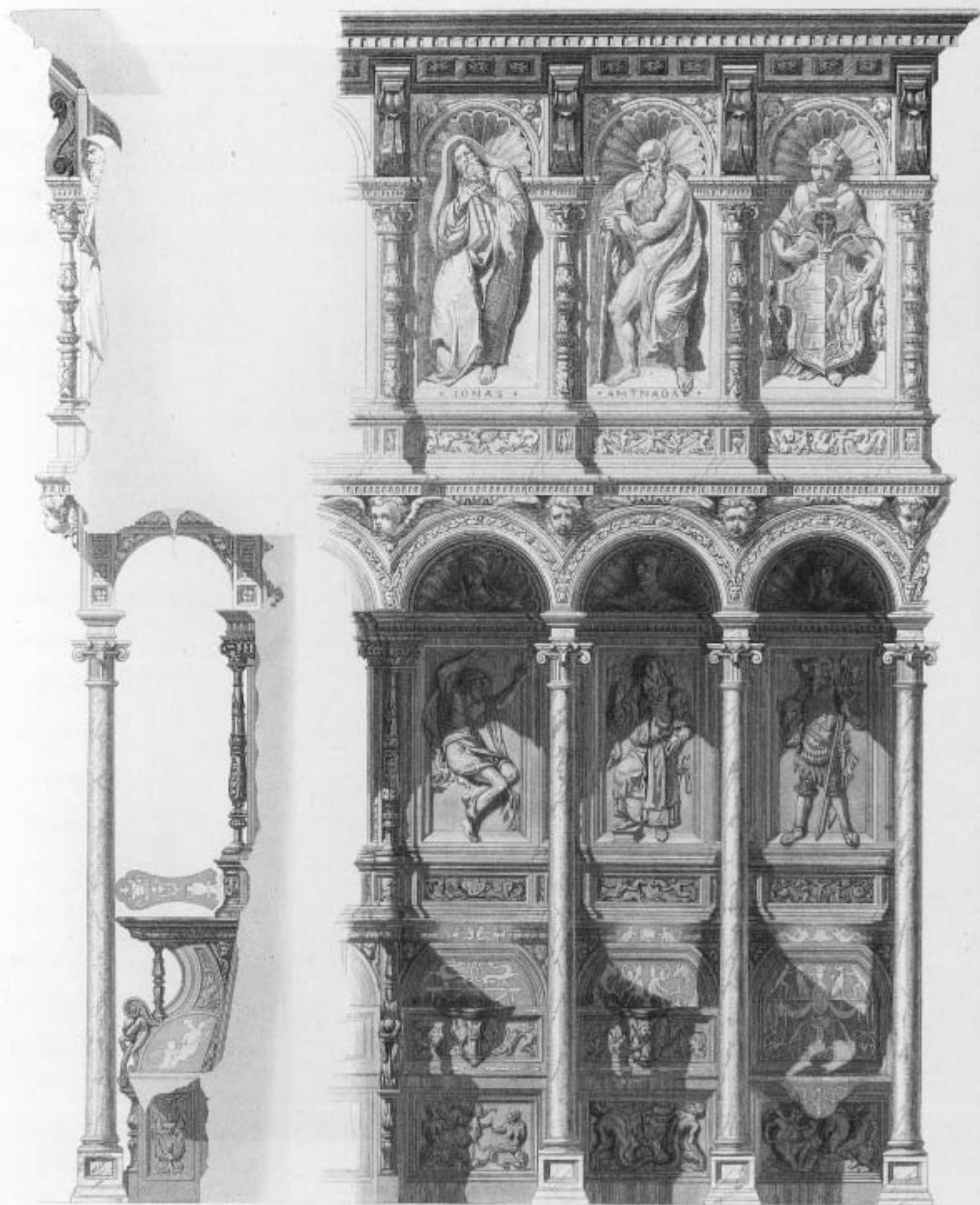
Todo el abovedamiento de las naves es muy sencillo, pues repite la organización cuatripartita, excepto en el tramo del crucero, donde aparecen terceletes y los dos tramos que cubren la Capilla Mayor. Ésta alberga un conjunto artístico de primer orden, comenzando por la reja que aísla, protege y enaltece el *sancta sanctorum* de la catedral. El diseño de los excepcionales hierros se debe a Francisco de Villalpando (1548), autor también de los dos púlpitos que se abren en la reja, cincelados de modo prodigioso, dejando ver su italianizante inspiración. A través de la monumental reja se ve un singular espectáculo sacro en el formidable retablo que, representando escenas varias de la vida de Cristo, estaba terminado hacia 1504 por encargo del cardenal Cisneros. Sus artífices fueron, entre otros, Enrique Egas, Pedro Gumiel, Copín de Holanda, Sebastián de Almonacid, Francisco de Amberes, Juan de Borgoña y Peti Juan, lo que puede dar una idea del nutrido grupo de artistas venidos desde muy lejos para trabajar en la catedral. La Capilla Mayor es también Capilla Real por encontrarse allí, en el lado del evangelio, los sepulcros de Alfonso VII y doña Berenguela, eclipsados por el monumental y renaciente sepulcro a la italiana del cardenal Mendoza, fechado hacia 1500. Entre las muchas esculturas que desde diferentes lugares se asoman a esta Capilla Mayor, debe destacarse la que decimos que representa a aquel alfaquí que supo calmar los ánimos de Alfonso VI, evitando males mayores a raíz de la usurpación de la mezquita por don Bernardo de Sredac.

La Capilla Mayor de la catedral no tiene la profundidad de las de Burgos y León, pues en Toledo el coro estuvo siempre en el centro de la nave mayor como hoy lo vemos, ocupando los dos tramos inmediatos al crucero, como estuvo también en su día el coro del maestro Mateo en la catedral compostelana. Una bellísima reja también renacentista, pero ahora de Domingo de Céspedes (1548), cierra este ámbito coral dominado por los

dos órganos, ya del siglo XVIII, uno rococó y otro neoclásico. Cuenta el coro con dos sillerías, la baja y la alta. La primera es la más antigua y se encontraba terminada en 1495. En ella el escultor Rodrigo Alemán hizo una obra prodigiosa por su realismo y sentido narrativo, representando en los respaldos de las sillas los distintos episodios de la campaña de Granada por los Reyes Católicos, páginas entonces de palpitante actualidad. La sillería alta se realizó siendo Arzobispo el cardenal Tavera, habiéndose encargado la mitad de sus sitiales a Felipe Vigarny (1539), y la otra mitad a Alonso de Berruguete que estuvo ayudado por los hábiles tallistas Giralte y Villoldo. Terminada la obra en 1541, muestra los distintos temperamentos de Vigarny y Berruguete, de gran corrección y belleza el primero y de formidable talento el segundo. Uno anclado en la tradición, mientras que el otro, rompiendo los moldes de su tiempo, parece anunciar el dramatismo y movimiento del arte barroco. Santos y profetas emergiendo con naturalidad de los tableros de nogal tienen correspondencia con los que en alabastro coronan la fina columnata de jaspe. Sobre la silla arzobispal, en alto, hizo Berruguete el grupo de figuras y relieves de la *Transfiguración*, en alabastro, con detalles de fuerte recuerdo miguelangelesco.

Dentro del ámbito coral, si queda capacidad de admiración, aún podemos contemplar la Virgen Blanca, obra francesa del siglo XIV, en mármol, de rostro sonriente y gesto amable hacia Jesús, que le responde en el mismo modo; así como los atriles de bronce de Nicolás de Vergara. Su arquitectura, de exigente traza dórico-romana, incorpora unos finísimos relieves con escenas del Antiguo Testamento, multiplicando planos y figuras.

Son varias las decenas de capillas que como un piadoso cinturón ciñen el contorno de la catedral de tal modo que sólo nos referiremos a las más singulares, destacando por su propio nombre y carácter la Capilla Mozárabe. Se encuentra en el interior de la torre



Sillería del coro.(MAE)



Transparente de Narciso Tomé

sur, que nunca llegó a pasar de este primer cuerpo bajo, al que luego Enrique Egas (1519) añadió un cuerpo de luces ochavado y gótico que, a su vez, recibiría como remate una cúpula de paños y linterna diseñada por Jorge Manuel Theotocópuli (1626-1631), el hijo de El Greco. Su fundación se debe al cardenal Cisneros y su nombre recuerda la restauración del viejo rito mozárabe. La reja de entrada es de Juan Francés (1524) y en el interior hay unas interesantes pinturas de Juan de Borgoña, representando la conquista de Orán, donde aparece retratado el propio Cisneros, por lo que de nuevo nos encontramos ante una obra que hoy tiene perfil histórico pero que en los años de su ejecución resultaba de una actualidad extrema.

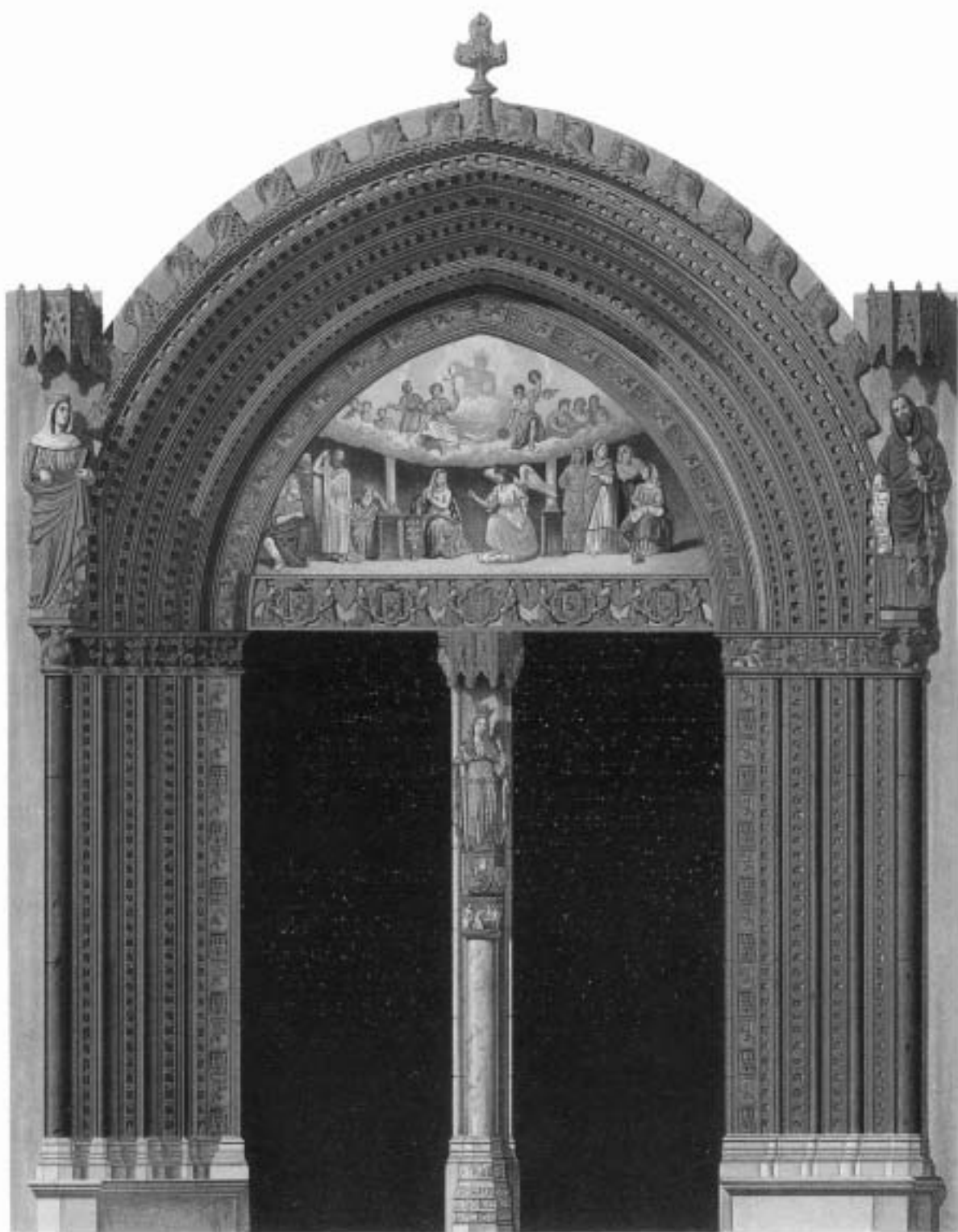
Si desde los pies de la iglesia nos acercamos a la girola, encontraremos allí, ocupando un lugar principal en la cabecera del templo, las capillas de San Ildefonso y de don Álvaro de Luna. La primera está en el eje de la iglesia y se levantó hacia 1400 sobre tres de las capillas originales de la cabecera. Tiene planta ochavada y ello le da cierta autonomía espacial respecto al resto de la catedral, con un claro sentido funerario, pues ello permitía colocar en su centro el sepulcro exento y gótico de don Gil Carrillo de Albornoz y adosados a los muros de la capilla otros enterramientos de familiares y deudos. Entre éstos destaca la triunfal arquitectura renacentista que enmarca el sepulcro de don Alonso Carrillo de Albornoz, obra de Vasco de la Zarza. La capilla fue alterada en el siglo XVIII bajo el cardenal Lorenzana y a él se debe el encargo del nuevo y extraordinario retablo neoclásico dedicado al Santo titular, San Ildefonso, que trazó Ventura Rodríguez como marco excelso de relieve en mármol de Génova que su autor, Manuel Francisco Álvarez, firmó en 1783.

Frente a esta capilla, gótica por su forma y neoclásica en algunas de sus obras, se levantó el discutido y bellissimo Transparente de Narciso Tomé, obra maestra de la

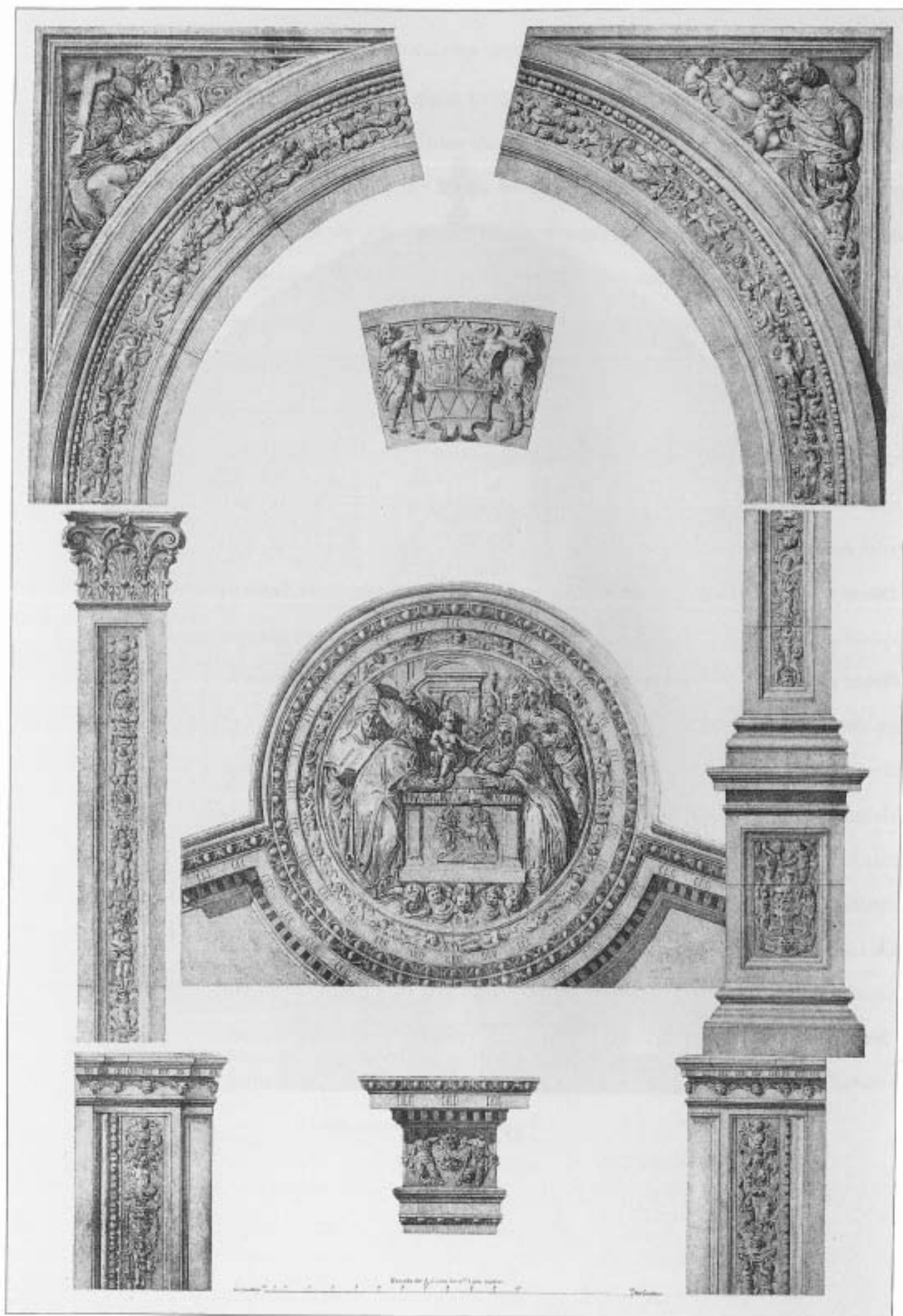
arquitectura barroca española del siglo XVIII. Se trata de la original y libre versión de un retablo de formas diluidas y naturalistas que, a su vez, permite el paso de la luz que recibe desde lo alto hasta el retablo de la Capilla Mayor, a su espalda. Es decir todo un recurso escenográfico y barroco de gran movimiento, orquestado con arquitectura, escultura y pintura, donde Tomé supo tratar los distintos materiales con una gran exquisitez (1732), dejándonos memoria de ello la inscripción latina que, traducida, dice *Narciso Tomé, Arquitecto mayor de esta Santa Iglesia Primada, delineó, esculpió y a la vez pintó por sí mismo toda esta obra compuesta y fabricada de mármol, jaspe y bronce.*

Junto a la Capilla de San Ildefonso y también ocupando tres de las antiguas capillas de la girola, se halla la de Santiago, fundada por don Álvaro de Luna. Su destino vuelve a ser funerario por lo que se repitió una planta octogonal bajo una admirable bóveda estrellada que trazó Hanequín de Bruselas, finalizándose la obra en la segunda mitad del siglo XV con la colocación de los sepulcros exentos del condestable don Álvaro y su mujer, doña María de Pimentel. Fueron labrados por Sebastián de Toledo, y centran la capilla de delicada arquitectura gótico-flamígera, destacando los finos maineles que como agujas parecen coser los alzados, las labores caladas, la delicada tracería de curvas y contracurvas que enriquecen los paños ciegos o los picudos gabletes sobre los nichos funerarios de los familiares de don Álvaro. Éste fue condestable de Castilla y gran maestro de la Orden de Santiago, por lo que el retablo y capilla se pusieron bajo la advocación de este Santo.

La cuarta gran capilla catedralicia es, sin duda, la llamada de los Reyes Nuevos, a donde fueron a parar los restos mortales de los monarcas que hasta el siglo XVI estuvieron ocupando, junto a la Capilla de la Descensión, unos tramos a los pies de la catedral e inmediatos a lo que hoy es tesoro y antaño sacristía de la Capilla Real. Ésta la fundó don



Portada de Santa Catalina.(MAE)



Detalles de la puerta de la Presentación.(MAE)

Enrique II, quien, en su testamento (1374), ordenó: «Mandamos este nuestro cuerpo, que nos dio Dios, a la tierra de que fue hecho y formado, para que sea enterrado honradamente como de Rey en la iglesia de Santa María de Toledo, delante de aquel lugar donde anduvo la Virgen Santa María y puso los pies cuando dio la vestidura a Santo Alfonso, en la cual nos habemos gran fuerza y devoción... E mandamos e tenemos por bien que en dicho lugar sea hecha una capilla, lo más honrada que ser pudiere, y que sean puestas y establecidas doce capellanías perpetuas y canten y digan los Capellanes de ellas de cada día misas...». En la capilla estuvieron los restos de los Reyes Enrique II, Juan I y Enrique III, con sus respectivas esposas, llamándoles *nuevos* para diferenciarlos de los *viejos*, esto es, de Alfonso VII y los dos Sanchos, el Deseado y el Bravo, que están enterrados en la Capilla Mayor de la catedral. En otras palabras, es una sutil distinción entre la dinastía borgoñona, los viejos, y la rama de los Trastámara, los nuevos. El hecho es que, entre 1531 y 1534, siendo Arzobispo Alonso de Fonseca, se desmontó la capilla que, además, estorbaba las procesiones claustrales, y se hizo la de los Reyes Nuevos sacando partido de un pequeño espacio que quedaba en la cabecera de la catedral, siendo su maestro el arquitecto Alonso de Covarrubias. Allí se mezclan elementos góticos bien visibles en las bóvedas con los magníficos sepulcros murales de los monarcas, que siguen aquel fino plateresco de nuestro primer Renacimiento, en el que Covarrubias había destacado como hábil entallador. La rica decoración de grutescos y el espíritu clásico de la obra contrasta con los bultos funerarios que, procedentes de la antigua Capilla Real, se colocaron aquí de nuevo.

A las cuatro capillas mencionadas, y sacrificando otras muchas, añadiré tan sólo las que, en paralelo, flanquean la portada del Reloj en el crucero norte. La más antigua es la de San Pedro, que hace las veces de parroquial, obra de la primera mitad del siglo XV,

levantada bajo el pontificado del Arzobispo Sancho de Rojas para su enterramiento. Su arquitectura gótica parece una prolongación de la general arquitectura de la catedral, mientras que la Capilla del Sagrario y el Ochavo o Relicario abandonan el lenguaje medieval para incorporar las novedades de la arquitectura herreriana. En efecto, hacia 1616 se terminaban las obras del Sagrario, iniciadas por Nicolás de Vergara el Mozo y en las que trabajarían Monegro y Jorge Manuel Theotocópuli, dejando aquí una obra de gran pureza y rica policromía marmórea. Geometría, órdenes clásicos, planismo mural como obra de superficie que es, de revestimiento interior, logrando un sacro ambiente en el que predomina el equilibrio y la razón, tan alejado de lo medieval como de otras manifestaciones barrocas que surgirán después en la catedral. En el Sagrario, la Virgen titular es una importante talla románica en madera, vestida de plata en el siglo XIII ¡*Dives Toletana!*

Otros ámbitos como la sacristía nos llevarían a encontrarnos con el *Expolio*, pintado en 1579 por El Greco, cumbre de la pintura de todos los tiempos, de todos los lugares. Pero si en aquel mismo recinto simplemente giramos la cabeza hallamos el *Prendimiento de Jesús* por Goya, sin decir nada sobre la gran bóveda que se cierne sobre nuestras cabezas donde un mundo celestial pintado por Lucas Jordán da barroca y celestial vida a la *Imposición de la casulla de San Ildefonso*.

No hay cabildo sin sala capitular, debiéndose la de Toledo a la etapa en que Cisneros introdujo modificaciones importantes en la catedral, desde la Capilla Mayor hasta el lugar en el que los capitulares se reúnen para el gobierno de la iglesia. Precedida por una rica antesala capitular, la sala es un ejemplo característico del llamado *estilo Cisneros*, es decir, un modo de entender estas arquitecturas interiores en las que con gran libertad se mezclan elementos gótico-mudéjares con otros renacientes, perfiles hispánicos con



Niño de la Virgen del Sagrario



El Expolio de El Greco

motivos italianizantes, la madera con el yeso, el color con el oro. Uno de sus más destacados artífices fue Pedro Gumiel, a quien se debe esta bella sala cubierta por el magnífico artesanado de Diego López y Francisco de Lara (1508-1510), vestida con las pinturas murales de Juan de Borgoña y la serie iconográfica de los prelados toledanos que encabeza San Eugenio.

Al cardenal Cisneros debe mucho la catedral, como ya se ha dicho, pero bastaría unir su nombre a la custodia procesional para adeudarle gratitud a través de los siglos. La espectacular custodia procesional toledana fue labrada en plata por Enrique de Arfe, entre 1517 y 1524, cuando estaba ultimando la de Córdoba, con la que guarda estrecho parentesco en su torreada organización, cuyo goticismo apaga los detalles renacientes. Dorada la custodia en 1593, cobra aún mayor semejanza con la que en madera ocupa lugar principal en el retablo mayor de la catedral. Las palabras necesitarían de la habilidad, del arte y de la experiencia del orfebre para poder trasladar al lector el virtuosismo que esconde dentro de sí este mundo, prácticamente inabarcable, de la custodia de Toledo, cuya frágil belleza la sitúa en una de las cotas más altas de la orfebrería universal.

Junto al lado norte del templo se levantó el hermoso claustro por voluntad del Arzobispo Pedro Tenorio, iniciando la obra el maestro Rodrigo Alfonso en 1389. Cuatro amplias y sobrias crujías con bóvedas cuatrimpartitas dan paso, en la planta baja, a la Capilla de San Blas, donde está enterrado el Arzobispo Tenorio, acompañado por buenas pinturas italianas de Gerardo Starnina, a la que fue sala capitular de verano y a la librería o biblioteca. En los muros del claustro, trece grandes pinturas murales debidas a Bayeu y Maella sobre la vida de los Santos Eugenio, Casilda, Eladio y Leocadia (1776-1782), realizadas por encargo del cardenal Lorenzana. En el piso alto del claustro, viviendas de

canónigos, en otro tiempo, y sobre todo de servidores de la catedral, por donde deambulaban los protagonistas de *La catedral* de Blasco Ibáñez.

Del claustro se llega a la calle por la puerta del Mollete, bajo el paso que une el palacio arzobispal con la catedral, permitiéndonos ver sus fachadas, especialmente la principal a los pies. Allí, dominada por la formidable torre que terminó el maestro Hanequín, se abren tres portadas, la del Juicio Final, del Perdón y del Infierno (s. XIV). En el brazo norte, la puerta del Reloj, también del siglo XIV, mientras que la del sur o de los Leones se debe de nuevo a Hanequín de Bruselas, en el siglo XV. Cada grupo de esculturas y relieves denota influencia castellana, francesa o flamenca, según los casos, mostrándose en estos detalles la pertenencia de la catedral al mundo gótico, en parte apagado por el cúmulo de obra que se fue adosando en este venerable cuerpo medieval. Todas las etapas de la historia del arte español dejaron allí un testigo, llegando incluso al neoclasicismo, como se ve en la bellísima Puerta Llana (1800), primorosamente dibujada por Ignacio Haan, arquitecto del cardenal Lorenzana.

Esta historia acumulativa de la catedral llevó a Pérez Galdós a escribir, en su libro sobre Toledo, que «estas colosales petrificaciones de la Edad Media, estas enormes catedrales tan generales, tan múltiples, tan complejas, necesitan, como las capas geológicas, siglos enteros de lenta y perpetua elaboración».





P U L C H R A L E O N I N A

— *En torno a la catedral* —

U N VIEJO DISTICO LATINO, refiriéndose a varias catedrales españolas para adjetivarlas por sus rasgos más significativos, subraya muy justamente la belleza, alegría y nobleza de la catedral de León, frente a la fortaleza, riqueza y santidad de otras:

Sancta Ovetensis, Pulchra Leonina,

Dives Toletana, Fortis Salmantina

Este reconocimiento de la catedral de León como obra que subyuga por su intrínseca hermosura se ha mantenido así a lo largo de la historia, pudiendo traer aquí testimonios tan excepcionales como las regias palabras de Felipe II cuando, oponiéndose al traslado del coro, dice textualmente que «se perdería la buena gracia y ornato que tenía la dicha iglesia» (1560). Pero dejemos estas visiones propias y veamos cómo se acercaba, física y anímicamente, a la catedral un viajero inglés, que además fue arquitecto e historiador y

que conocía las catedrales de Europa como pocos hombres de su tiempo. Me refiero a George Edmund Street, a quien debemos muchas noticias del máximo interés para la historia de nuestra catedral: «Tres o cuatro horas antes de llegar a la ciudad se divisa ya la catedral de León. Yérguese gallardamente sobre el valle, bien poblado de árboles, y se destaca sobre una majestuosa cadena de montañas, cuyos picos atalayan el horizonte por el norte, así es que, aunque el camino fuese monótono y fatigoso, cabalgaba yo alentado por las imágenes que me forjaba de las grandes cosas que pronto iba a contemplar». Así comienza Street, en los años sesenta del pasado siglo, la descripción de la catedral de León, reflejando bien su testimonio, lleno de inquietud, aquel acercarse a las ciudades en un tiempo anterior al automóvil, cuando el gran buque de la catedral identificaba la ciudad a gran distancia y con mucha antelación. Esta relación entre el hombre y la catedral ha desaparecido, en este y otros casos, perdiéndose con ello uno de sus máximos atractivos, esto es, verla surgir pausadamente sobre el horizonte como un amanecer iluminando la ciudad.

Street visitó la catedral de León en un momento crucial de su historia, pues coincidió con el comienzo de las grandes obras de restauración que darían al templo la nueva fisonomía que hoy tiene y que, sólo en una parte, corresponde a su perfil inicial. En este sentido hay que acercarse a la *Pulchra Leonina* con mucha prudencia para reconocer en ella los dos períodos de su ciclo vital. El primero, largo y acumulativo, va desde el siglo XIII, en que comienza su construcción, hasta el siglo XIX, en el que la noble senectud de su arquitectura, ya fatigada por el paso del tiempo, empezó a dar preocupantes signos de ruina. El segundo período, más breve y trepidante, abarcaría desde su práctica reconstrucción en la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros mismos días, en 1996,

donde el viejo cuerpo vertebrado de la catedral, como lo definiera Unamuno, sigue siendo un reto en lo que a su conservación se refiere.

En su primera etapa, la historia fue acumulando y modificando elementos de un modo natural y ello se convirtió, junto a otras circunstancias, en causa importante de los males que amenazaron la siempre frágil estructura del templo gótico. Luego se quisieron corregir estos males a la par que devolver la catedral a su *prístino* estado, lo cual llevó no ya a un proyecto de restauración sino a un verdadero plan de reconstrucción que modificó muy sustancialmente la obra gótica original.

Ello es así y como tal hay que aceptarlo pues, afortunadamente, las nuevas formas introducidas no ahogan ni ocultan la idea primera de aquellos maestros que, en el siglo XIII, quisieron desafiar cuanto hasta entonces se había hecho, de tal modo que la catedral de León expresa en clave épica la grandeza y servidumbre de la arquitectura gótica. Lo sucedido en León ha ocurrido en otras muchas catedrales de Europa que han sido, por distintas razones, enteramente reconstruidas. Bastaría citar el caso de Reims, cuya catedral fue prácticamente destruida durante la Primera Guerra Mundial, contándose por centenares los obuses que hicieron blanco en el templo que llegó a ser, como escribía Emile Mâle, «un fantasma de iglesia en medio de una ciudad fantasma» tras los bombardeos y, sin embargo, en la obra reconstruida sentimos el palpito original de aquella vieja partitura medieval que, interpretada con justeza y acierto, nos permite revivir y admirar su belleza en lo que ésta tiene de inmaterial, tal y como sucede en León.

Conviene, antes de referirnos al edificio, decir algo sobre el lugar que ocupa en la ciudad, pues resulta un ejemplo muy claro de templo vinculado a la muralla, levantándose a su vera el palacio episcopal, al sur, y la calle en que vivían los canónigos en régimen

secular, llamada de la Canóniga, al norte, detrás de la Casa del Deán. Entre la catedral y el palacio episcopal se abría en la muralla el Arco del Obispo derribado a comienzos de nuestro siglo para dar más rápida salida a la calle que hoy corre sobre el antiguo *decumanus*, viejo eje romano que unía la puerta cauriense con la citada del Obispo, ambas abiertas en el antiguo recinto romano y después medieval. Este recuerdo de León como sucesora de aquella *Legio VII Gemina* nos permite señalar el substrato romano de la propia catedral y lo que este lugar fue antes de que se levantara el ejemplar templo gótico. Allí hubo, al parecer, unas termas romanas sobre las que se debió acondicionar un edificio palaciego a raíz de la entrada de Ordoño I en León y la repoblación de la ciudad (856), restaurando las viejas murallas romanas que por su fortaleza no habían conseguido dismantelar las tropas cordobesas.

Más tarde, Ordoño II, como un nuevo Constantino, donó este palacio al obispo Fruminio (916) para levantar allí una catedral, en la que sería enterrado a su muerte (924): *per serenissimam jussionem nostram domum Domini dedicatum esse videtur, quae prius Palatia Avorum et Parentum meorum esse nosuntur...* De este modo, como afirmaba Sánchez-Albornoz, León fue al mismo tiempo plaza fuerte, ciudad episcopal y capital de la monarquía, hasta convertirse en la ciudad más importante de la España cristiana del siglo X.

Nada sabemos del templo que entonces se levantó, con seguridad modesto, y muy poco del que lo sustituyó como catedral románica tras la destrucción de la ciudad por Almanzor (997), pero sí consta arqueológica y documentalmente que la nueva catedral gótica se construyó sobre el solar de la antigua románica, aprovechando incluso parte de la cimentación, si bien sus mayores dimensiones obligaron a embutir su cabecera en la muralla quedando incorporada a ella.



Fachada norte de la catedral de León.(MAE)

— *La catedral gótica* —

El edificio que hoy conocemos pertenece a la segunda mitad del siglo XIII, coincidiendo con el reinado de Alfonso X el Sabio, y tuvo como principal impulsor al obispo don Martín Fernández, de muy largo pontificado (1254-1289). Este prelado era al tiempo notario real y gozaba de la amistad del Monarca, sabiendo atraerse el favor regio en cuantas ocasiones tuvo para recabar fondos con destino a la obra. Así, en 1258, había conseguido del Monarca la mitad de las tercias y diezmos del obispado para las primeras obras de la catedral, obteniendo más tarde (1277) la exención de todo tipo de tributos y servicios para veinte canteros, un vidriero y un herrero que trabajan en la catedral, tal y como atestigua un viejo pergamino de su archivo que dice:

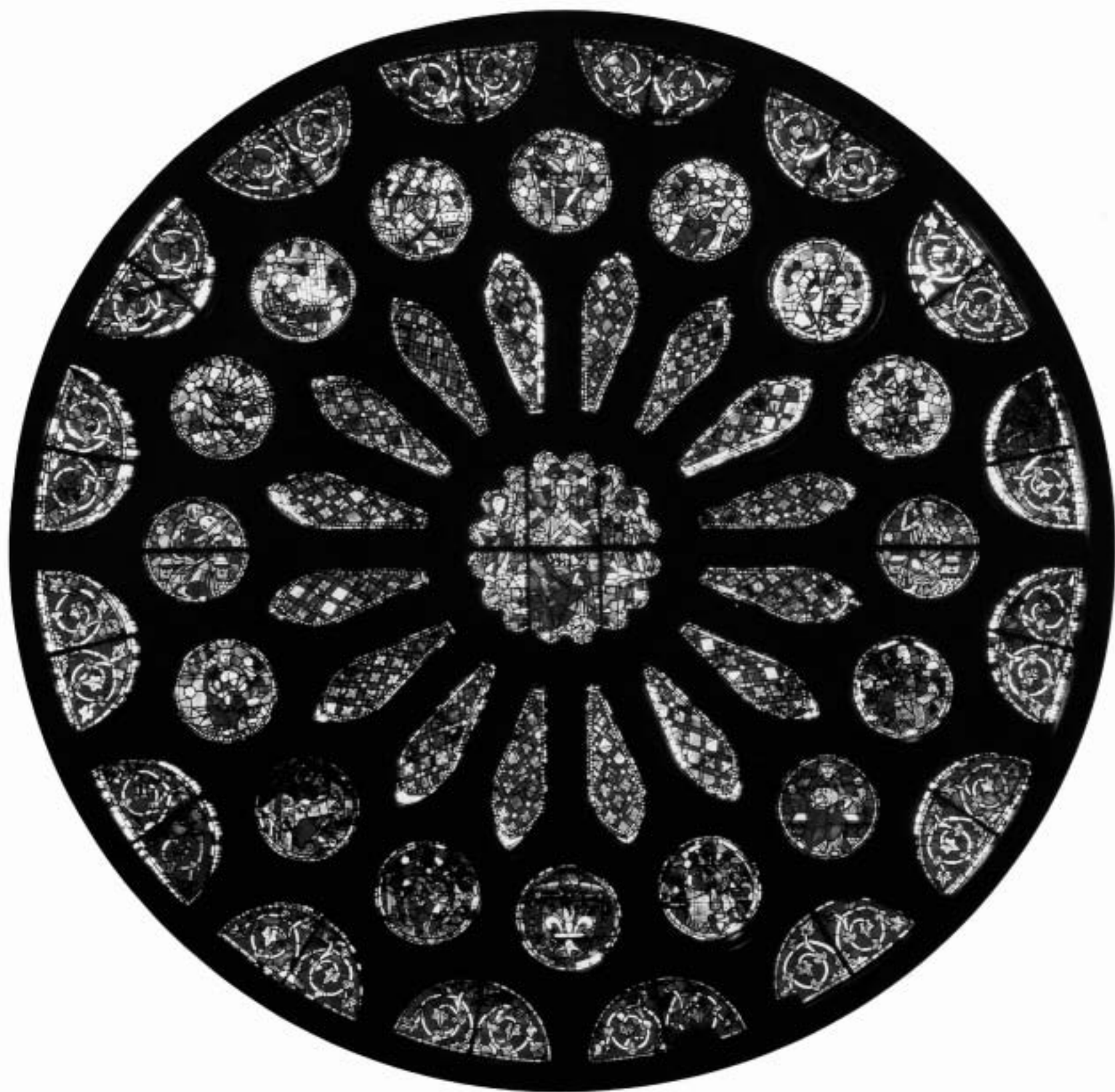
«Sepan cuantos esta carta vieren cómo yo don Alfonso, por la Gracia de Dios Rey de Castilla, de León, de Toledo, de Galicia, de Sevilla, de Córdoba, de Murcia, de Jaén y del Algarve, por hacer bien y merced al cabildo de la Iglesia de León y por voluntad que he de hacer bien y algo en la obra de su Iglesia, eximo a veinte pedreros, un vidriero y un herrero, mientras labraren en la obra, de todo pecho y de todo pedido y de fonsadera y del servicio que es tanto como una moneda que me prometieron dar cada año...»

Igualmente llevó a los concilios de Madrid (1258) y Lyon (1273) sus necesidades para financiar la catedral de Santa María de León *quae de novo construitur*, que de nuevo se está construyendo. El propio don Martín cedió, al morir, todos sus bienes a la catedral, sucediéndole en la sede episcopal don Fernando (1289-1301), bajo quien

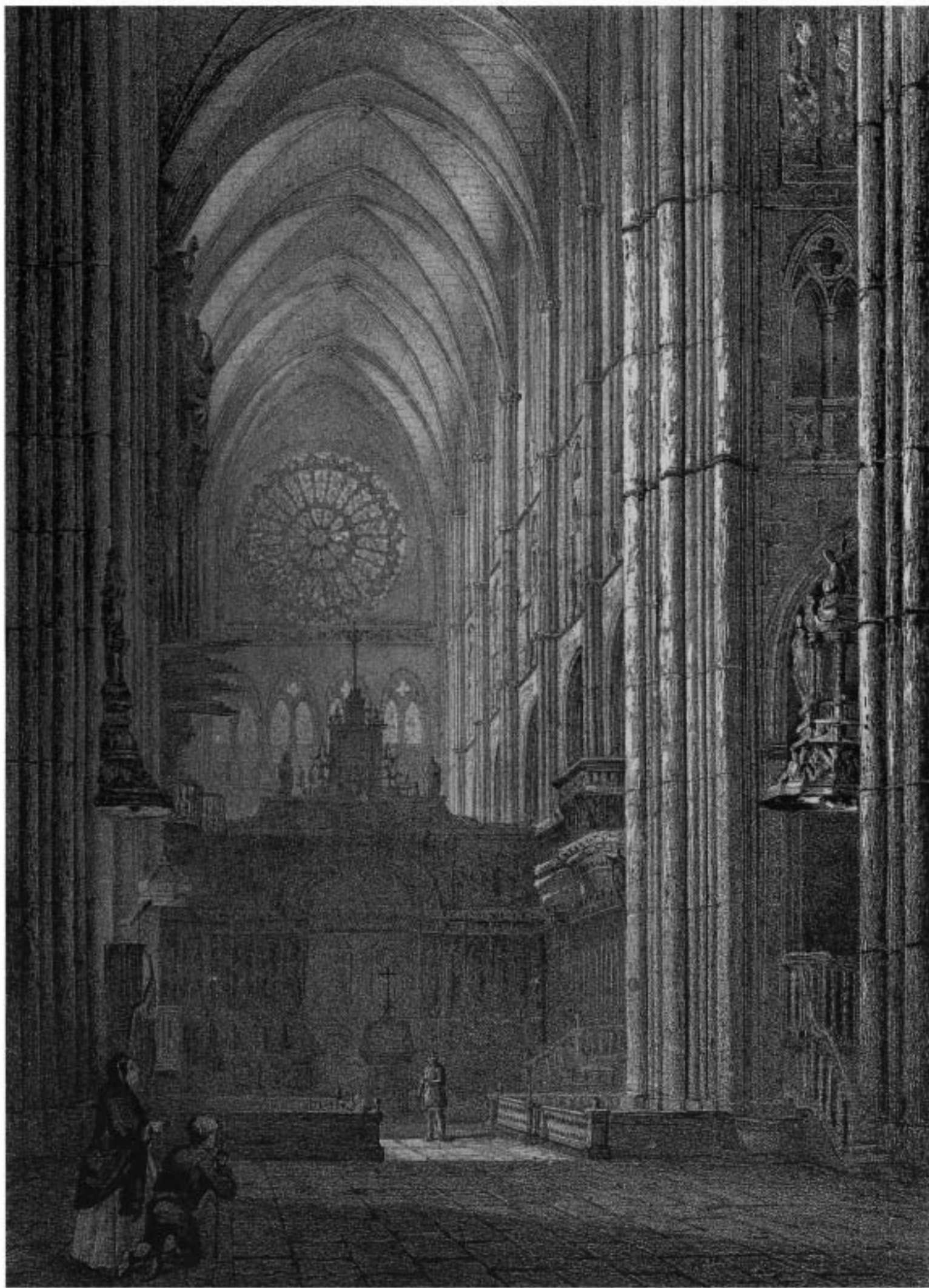
avanzó mucho la obra hasta el punto de darse por prácticamente terminada al comienzo de la prelatura de don Gonzalo Osorio (1301-1313). El corto tiempo en que la obra se hizo dio a la catedral una unidad envidiable, al margen de la forzada por su restauración en el siglo XIX.

Sobre quiénes fueron los autores de la traza poco podemos decir, aunque resulta fácil asegurar que procedían de Francia y conocían bien los modelos de Chartres, Reims y Amiens, es decir, de la arquitectura gótica de la primera mitad del siglo XIII, si bien aquí abordarían soluciones nuevas, sin duda más atrevidas, aprovechando las dimensiones reducidas de la catedral leonesa. A nuestro juicio, León ensaya algunas fórmulas que van más allá de los ejemplos citados, y en este sentido se coloca en la vanguardia de la arquitectura gótica europea, en la arriesgada aventura de aligerar masa y reducir superficies murales. Con la catedral de León y la arquitectura gótica europea viene a repetirse, *mutatis mutandis*, lo sucedido con Santiago de Compostela: el Camino de Santiago condujo a los artífices de estos singulares proyectos que, si en el siglo XII para la catedral compostelana se relacionaban con las iglesias francesas de peregrinación, ahora, en León, se inspiraron en los prototipos francochampañeses que conocían muy directamente.

Sin saber con certeza absoluta a quién puede deberse este bellísimo proyecto de la catedral de León, cada vez cobra mayor protagonismo el nombre del maestro Enrique, muerto en Burgos en 1277, de cuya catedral también fue maestro. En ambas ciudades le sucedió Juan Pérez hasta su muerte, ocurrida en la capital burgalesa en 1296, constando expresamente que era *Maestre de la obra de Santa María de Regla* de León. Tanto si el maestro Enrique fue el autor de las trazas y Juan Pérez, su discípulo, quien dirigió la obra, como si son otros los nombres que tuvieron esta responsabilidad, la propia catedral proclama



Rosetón de la catedral



Nave central de la catedral. (Parcerisa)

por sí misma su ascendencia francesa, aunque con algunos rasgos que podríamos llamar hispánicos.

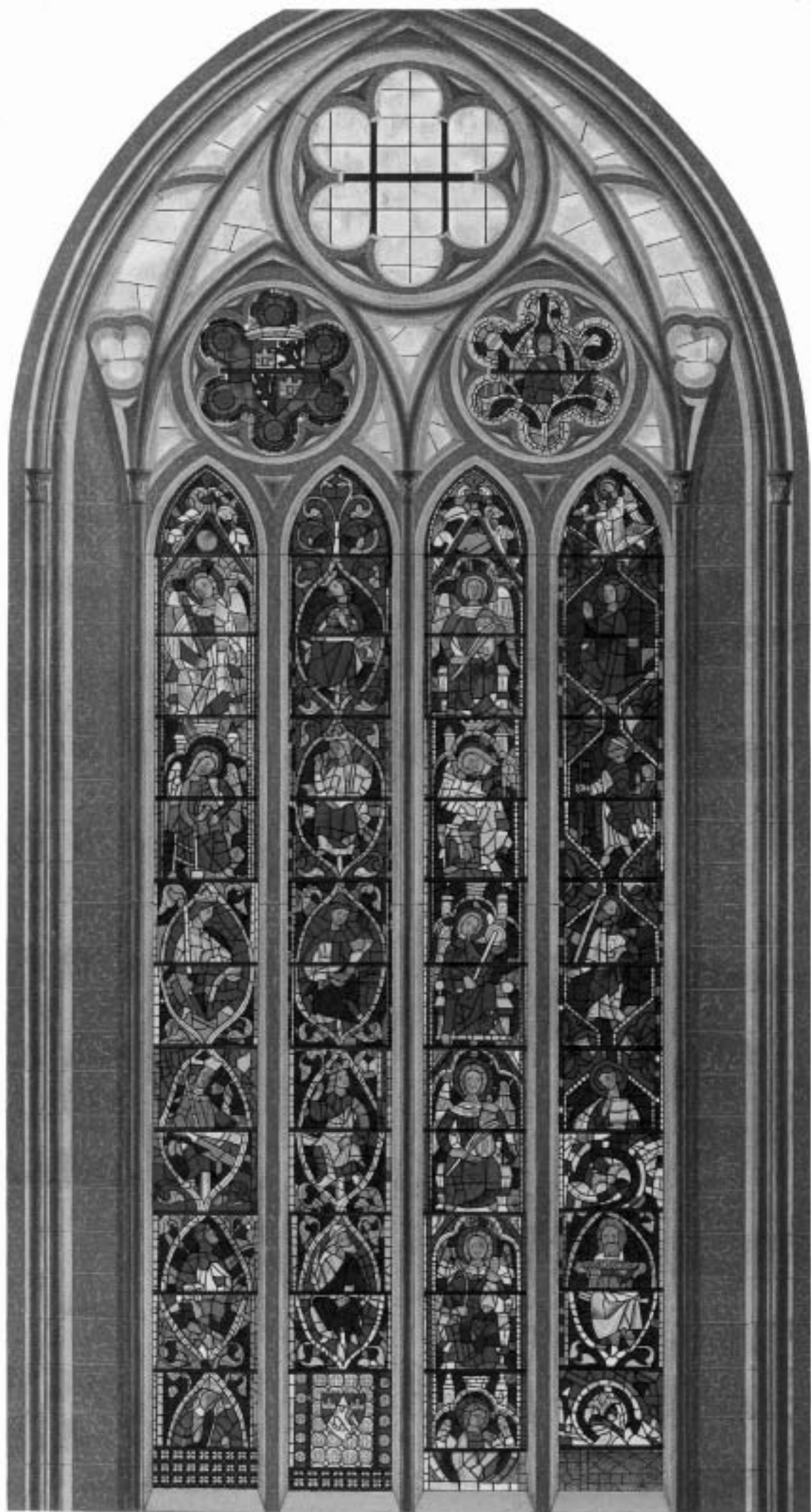
El templo muestra lo que podría ser el proyecto ideal de una catedral gótica, con sus tres naves cerradas con bóvedas cuatrimpartitas, cabecera profunda para instalar el coro, girola con capillas y un crucero también de tres naves. A los pies de la catedral y flanqueando las naves colaterales arrancan dos poderosas torres que nos hacen pensar más en la solución vista en la catedral de Santiago que en los modelos franceses, donde las torres se levantan generalmente sobre el primer tramo de las naves laterales, dando lugar a una fachada prieta entre torres. Aquí, por el contrario, son torres de flanqueo muy poderosas en su volumen y prácticamente ciegas en su arranque, convirtiéndolas en torres fuertes como lo eran las de Sigüenza o las mismas de Toledo que, al igual que las de Ávila y otras análogas son la antítesis de las esbeltas y caladas torres del gótico francés. Éste es uno de aquellos que hemos llamado rasgos hispánicos.

Los alzados interiores dejan ver un programa tan sencillo como clásico dentro de lo que es la composición de la catedral gótica, prestándole aquel equilibrio y simplicidad que admiraba don Miguel de Unamuno: «La catedral de León se abarca de una sola mirada y se la comprende al punto. Es de una suprema sencillez y, por lo tanto, de una suprema elegancia. Podría decirse que en ella se ha resuelto el problema arquitectónico, a la vez de ingeniería y de arte, de cubrir el mayor espacio con la menor cantidad de piedra. De donde su aérea ligereza y aquellos grandes ventanales, cubiertos de vidrieras con figuraciones policromas, donde la luz se abigarra y se alegra en tan diversos colores».

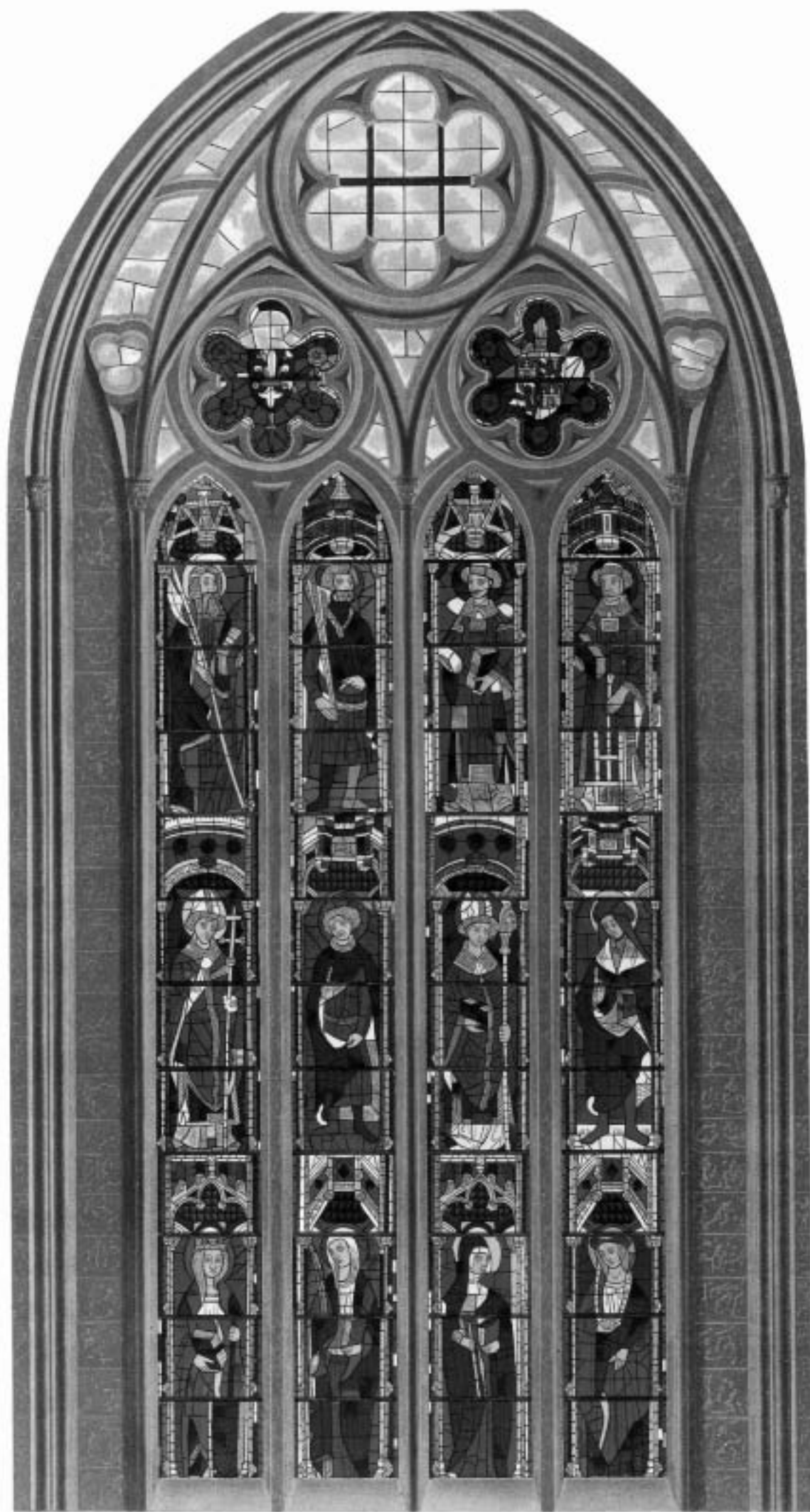
Esta ingrátida visión del interior se debe a la ligereza de los apoyos y al modo en que la luz penetra por los tres niveles de arcos, esto es, los de separación de las naves, los

del triforio y, finalmente, a través del claristorio. Los elementos ciegos han quedado reducidos a su mínima expresión, dominando los grandes vanos que traducen la luz blanca en policroma atmósfera. Éste es el secreto último de la catedral de León que sus restauradores, en el siglo XIX, supieron interpretar con el máximo acierto, reabriendo huecos que el terremoto de Lisboa (1755) había obligado a cerrar y devolviéndolo a la catedral su luz interior. En este punto no me resisto a transcribir la aguda observación del anónimo autor de *La pícara Justina* (1605), cuando habla de la luz en la catedral de León: «Aunque entré dentro de la iglesia, yo, cierto que pensé que aún no había entrado, sino que todavía estaba en la plaza, y es que como la iglesia está vidriada y transparente, piensa un hombre que está fuera y está dentro...»

Aquí el mundo de la vidriera jugó, efectivamente, un papel principal al convertir los frágiles vidrios emplomados en complemento arquitectónico que, cerrando finalmente el edificio, permite el paso de la luz. Una luz que deja de ser natural para transformarse en una luz gótica, si es que la luz tiene épocas y estilos. Puede decirse que las vidrieras de la catedral de León resumen buena parte de la historia de la vidriera en general, desde el siglo XIII hasta el siglo XX. Desde que allí trabajaron los maestros Adam, Fernán Arnol y Pedro Guillelmo en las primeras vidrieras del siglo XIII (claristorio, capillas de la girola y parte de los rosetones de la fachada principal y del claustro), hasta las últimas restauraciones llevadas a cabo en los años noventa de nuestro siglo, todas las épocas han añadido o reformado algo en este singular conjunto. Así, durante los siglos XIV y XV, este último muy especialmente, se fue completando la serie de ventanales bajos y el claristorio, destacando la labor del vidriero, posiblemente flamenco, Juan de Arquer, cuyas figuras revelan un goticismo de origen nórdico (claristorio del presbiterio, crucero y parte de la



Vidriera del siglo XIII. (MAE)



Vidriera del siglo XIV. (MAE)

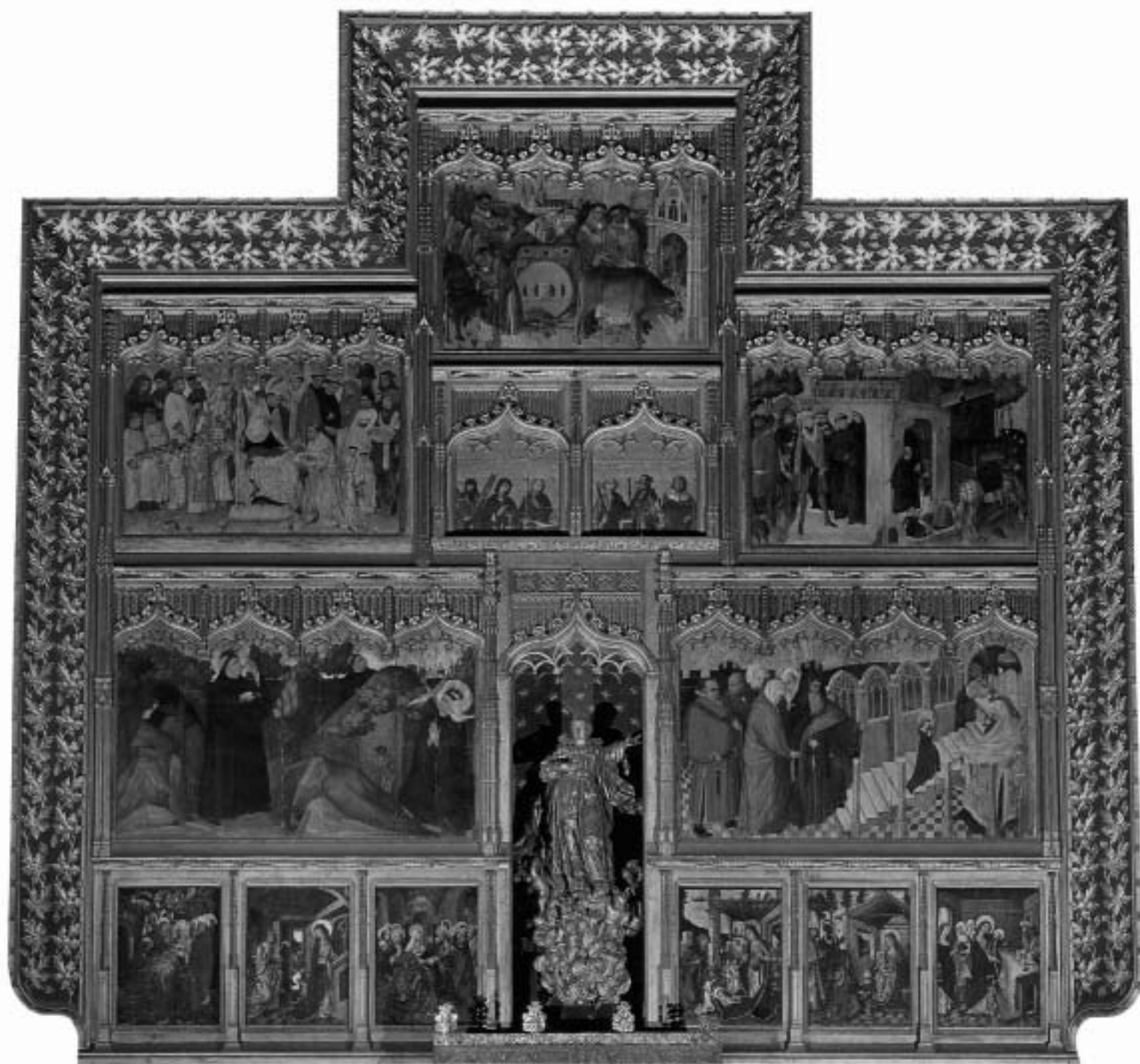
nave central). A este maestro siguieron otros como Alfonso Díez, Valdovín y Anequin, estos dos últimos trabajando sobre dibujos del pintor Nicolás Francés, quien, por estos años de 1427-1434, pintaba parte del retablo que hoy ocupa la Capilla Mayor con escenas de la vida de la Virgen y del Santo obispo leonés San Froilán. No obstante, la restauración de la catedral de León obligó a desmontar todas las vidrieras, debiéndose al arquitecto Juan Bautista Lázaro la nueva disposición, completando y haciendo gran parte de ellas nuevas, como todas las que corresponden al triforio y la mayor parte de las naves laterales, en las que aparecen bellísimos motivos premodernistas.

Ocupando dos tramos de la nave central e inmediato al crucero se halla el magnífico coro que, originalmente, se encontraba en la profunda cabecera de la catedral. La sillería fue comenzada por Juan de Malinas en 1467, si bien fue el maestro Jusquín quien la dirigió, colaborando otros artífices como Diego Copin y Alfonso Ramos. En el siglo XVI se intentó trasladar el coro a la nave central para que los fieles pudieran seguir mejor los oficios litúrgicos, pero Felipe II, según se ha dicho más arriba, negó el permiso por medio de una Provisión Real que se conserva en el Archivo Municipal de la ciudad. El cabildo de la catedral se contentó entonces con hacer el trascoro, obra de Baltasar Gutiérrez (1576), con relieves excelentes de Esteban Jordán, hasta que, en el siglo XVIII, coro y trascoro pasaron a la nave mayor en la forma en que hoy los vemos. Cuenta con una silla para el Rey y otra para el obispo, sillería alta para los canónigos y baja para los beneficiados, llevando todos los respaldos bellísimos relieves con escenas bíblicas, santos y un sinfín de grupos *moralizantes* en las misericordias de los asientos, todo de un finísimo gusto hispanoflamenco.

La catedral gótica fue conociendo modificaciones y adiciones que corrieron a cargo de distintos maestros, especialmente a partir del siglo XV cuando gran parte de las

catedrales españolas, dando la espalda al gusto gótico francés, quisieron sumarse a la moda que se imponía en Europa sobre modelos flamencos y germanos, como ya se ha visto en el propio coro. Así, bajo la prelatura del obispo Cabeza de Vaca (1440-1459) llegó a León el maestro Jusquín (¿de Holanda?), que tuvo a su cargo las obras de la catedral de 1445 a 1468, siendo lo más notable de su maestría el cuerpo añadido a la torre del Reloj, donde creció una aguja calada de recuerdo burgalés. La etapa de la catedral gótica propiamente dicha culmina, ya dentro del siglo XVI, con la presencia de un singular maestro, Juan de Badajoz, llamado el Viejo para distinguirlo de su hijo, al que conocemos como el Mozo. El primero desempeñó la maestría desde 1499 hasta su fallecimiento en 1522, habiéndose formado al calor de aquel gótico final con mucho de barroquismo, como puede verse en la formidable puerta llamada del Cardo, en la girola. Pero lo más importante de su paso por la catedral fue la librería o biblioteca de la misma, de hermosísima traza gótica y que hoy conocemos como Capilla de la Virgen del Camino, si bien nunca fue pensada para tal. La magnitud de esta obra, como tal biblioteca capitular, no tiene antecedentes dentro ni fuera de nuestro país y revela la importancia que en el ámbito catedralicio alcanzó este elemento básico en la nueva cultura del Renacimiento, cuyo mentor parece haber sido el obispo don Alonso de Valdivieso, que murió sin haber podido ver acabada la obra con los libros en sus armarios (1516).

El más joven de los Badajoz, ya en pleno siglo XVI pero arrastrando todavía muchas formas de hacer característicamente góticas, trazó y dirigió entre 1539 y 1544, la obra del nuevo claustro, que se levantaba sobre otro anterior. Su aspecto general es el de una obra gótica seguida muy de cerca por perfiles, molduras y remates propiamente renacentistas y platerescos, siendo sobre todo su amplitud, escala y luminosidad los



Retablo del altar mayor con pinturas de Nicolás Francés



Trascoro con los relieves de Esteban Jordán

elementos que delatan su pertenencia al siglo XVI. Más claramente renacentista resulta la monumental escalera de tres tiros que el mismo Badajoz el Mozo trazó para acceder a la sala capitular que, con las salas destinadas hoy a museo, rodean este ámbito claustral. Siendo muchas las cosas que dentro y fuera del museo cabe ver y no habiendo dicho nada de la colección de sepulcros notables con los que cuenta la catedral, comenzando por el de Ordoño II, desearía cerrar este epígrafe leyendo el epitafio que sostiene un ángel en el sepulcro del canónigo Juan de Grajal, fallecido en 1447, que se encuentra en el claustro y es obra primorosa del maestro Jusquín. Viene a decir así, en su traducción del latín al castellano:

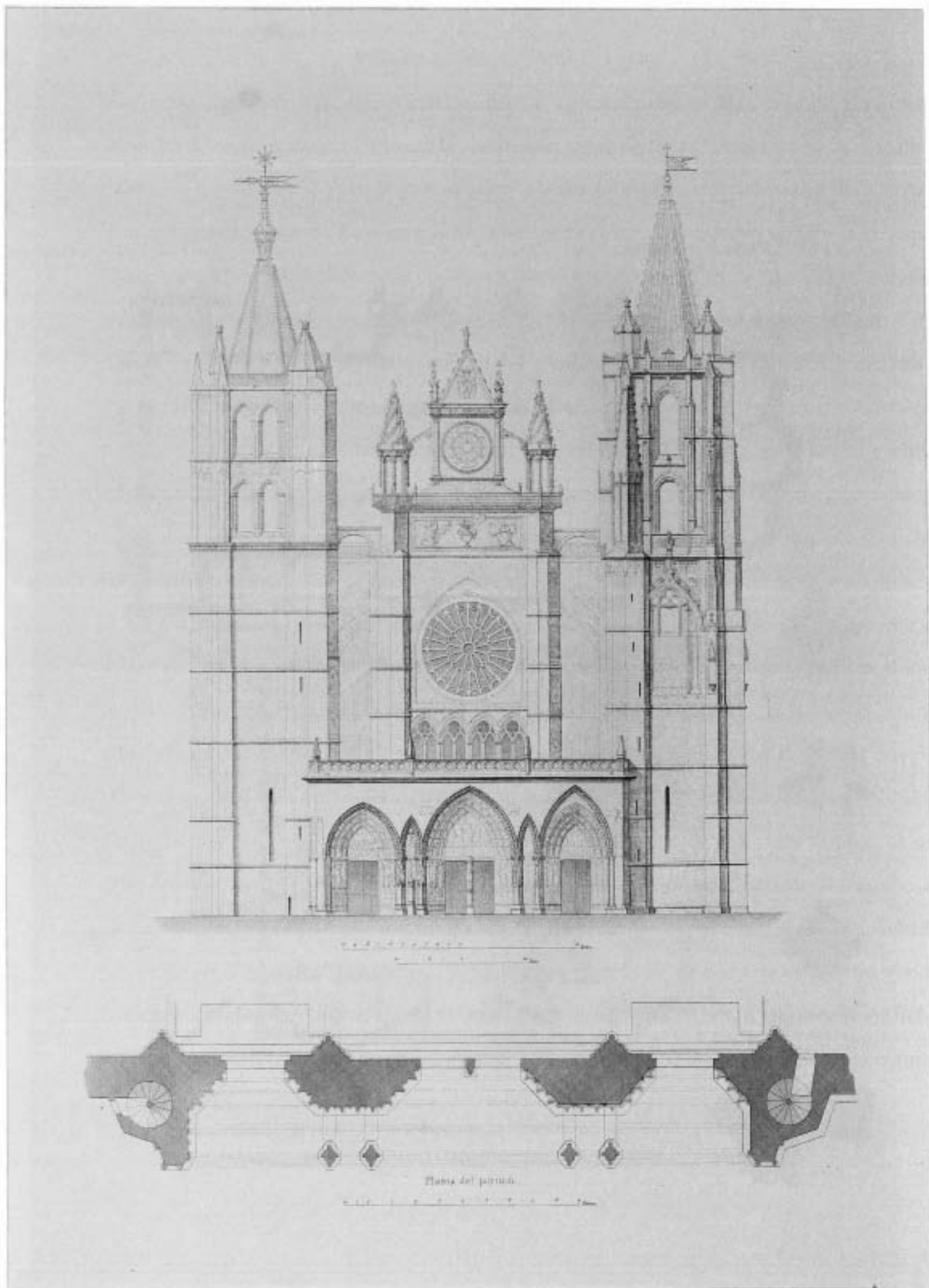
«Quienquiera que seas y contemplas la apariencia de este pequeño mármol, mira dónde lleva la vana gloria del mundo. Fui canónigo de León y estudié leyes para proteger a los necesitados; un nombre cubierto de títulos y unas sienes coronadas de laurel proclaman mi amor a la justicia. Pero ¿para qué sirven tantos honores y la multitud desolada de amigos y deudos? Nadie puede ayudarte en este trance. Mi patria fue Grajal y Juan tuve por nombre. Mi espíritu sube a lo alto, aquí quedan los huesos bajo la piedra.»

— *La catedral neogótica* —

Habría extrañado al lector que no se hayan mencionado hasta aquí las conocidas fachadas de la catedral, la formidable principal sobre la plaza de Santa María de Regla y la no menos imponente del crucero sur. Ello se debe a que son las caras de la catedral donde la restauración modificó con mayor hondura el carácter gótico original en su deseo de

mejorar la obra heredada. Por ello las incluimos en este apartado de la catedral neogótica, sin dejar de reconocer que las portadas conservan parte de lo más exquisito de la escultura gótica en nuestro país. Pero vayamos poco a poco e incluso acerquémonos de nuevo a otro expresivo pasaje de *La pícara Justina* donde el autor, con aquella mirada crítica que le caracteriza, escudriñando todo cuanto ve, dice lo siguiente sobre la fachada: «Comencé a entretenerme en mirar la iglesia. Es bien galana, tanto que pensé que era el carro del día del Corpus, adornado de varios gallardetes y banderolas. Noté que estaba notablemente envejecida, la portada, más que ninguna otra parte de la iglesia, y pensé que la causa era porque todas las viejas gastan más de boca que de ninguna otra parte, en especial cuando son afeitadas. Pero no es eso, sino que aquella portada está vieja y mohína y gastada de puro enfadada de ver entrar allí tantas caperuzas y tan pocos devotos a oír vísperas y oficios tan solemnes».

A margen de las *pícaras* observaciones, no deja de ser un testimonio interesante el de la vejez, ya a comienzos del siglo XVII, de las portadas, y en general de la fachada, como lo revelan las más antiguas fotografías que se conservan de la catedral. Este hecho, unido a los problemas estructurales generados en el crucero y que afectaban de modo directo al brazo sur de la catedral, desencadenaron un largo proceso restaurador en la segunda mitad del siglo XIX, en el que se sacrificaron muchos aspectos originales del templo al ser desmontadas sus bóvedas, reconstruidos *a fundamentis* los pilares, labrado de nuevo el claristorio y la mayor parte de los arbotantes, al construir con un nuevo proyecto la fachada sur, y alterar la principal con distinta coronación, además de afectar esta operación a toda la piel de la iglesia, repicándola de tal modo que no quedó «ni un decímetro superficial sobre el cual no haya pasado el cincel para arrancarle las diferentes capas de todos los colores



Fachada principal de la catedral de León, (MAE)

y especies que le fueron poniendo los siglos...», según escribe Demetrio de los Ríos, el arquitecto restaurador. Es decir, todo lo que León tenía de color, con pinturas medievales, como las que todavía se pueden ver en el claustro, renacentistas y barrocas, se las llevó el cincel restaurador, guiado por la imagen falsa de creer que las catedrales eran blancas, como más tarde escribiría Le Corbusier.

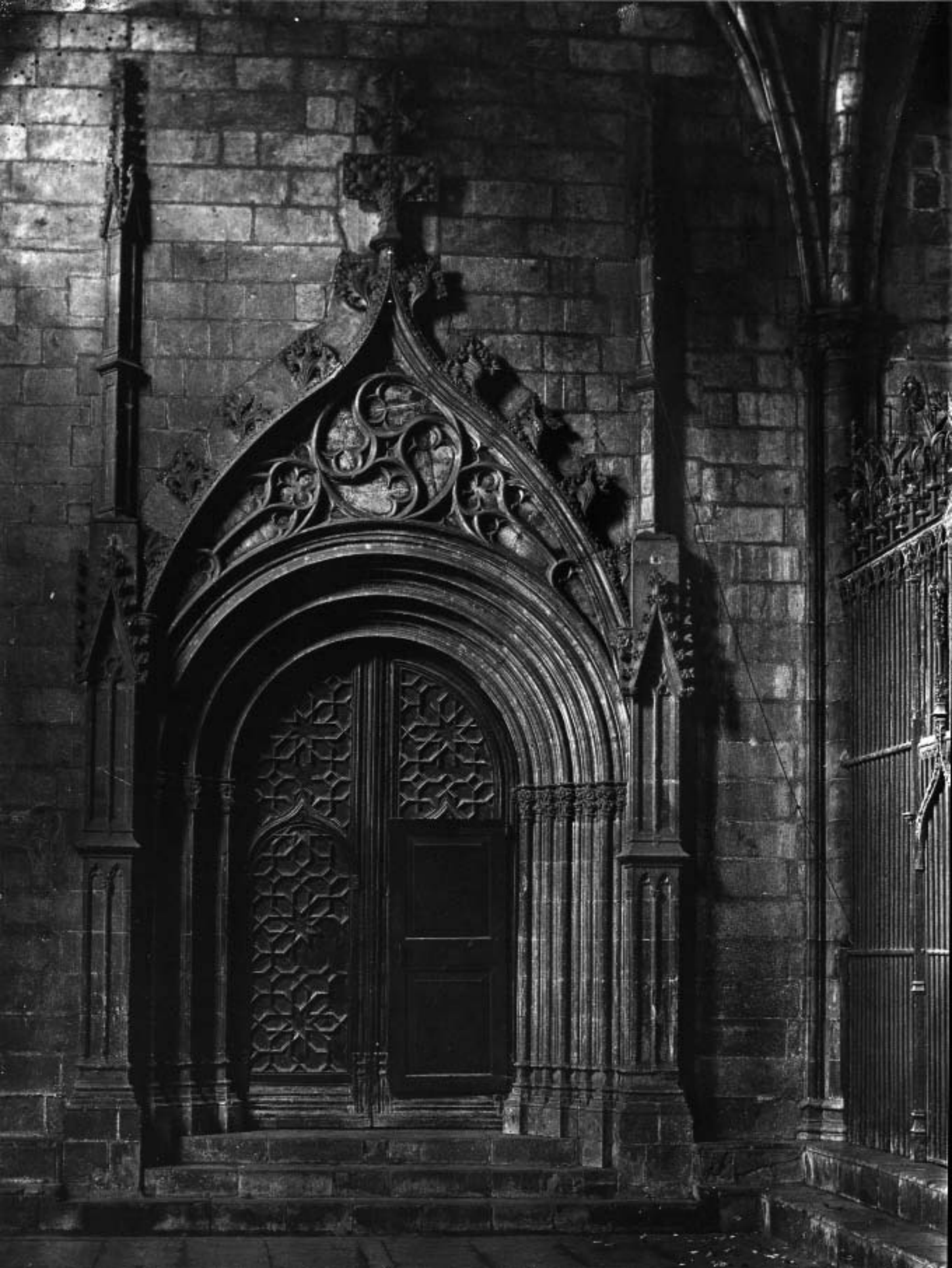
Con todo, en la fachada principal hemos de distinguir el bellísimo pórtico que, aunque retocado, conserva la primitiva organización de su triple portal, separado por dos apuntadísimos arcos —uno de los cuales cobija el singular *Locus apellationis*— que recuerdan soluciones vistas en la fachada sur de la catedral de Chartres, donde hallamos una organización porticada análoga. La portada central está dedicada al Juicio Final, la de la derecha o de San Francisco a la coronación de la Virgen, y la de la izquierda o de San Juan recoge escenas varias de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús. Multitud de figurillas en las arquivoltas y estatuas de apóstoles y profetas bajo sus arranques, destacando entre todas la llamada Virgen Blanca que preside el parteluz de la portada principal, hoy copia del original que se conserva en una de las capillas de la girola. Su arte amable y la elegante forma de tratar los paños revela el origen francés de su maestro, al igual que todos los relieves, siendo de gran realismo expresivo el que describe el grupo de condenados por Cristo Juez, cuyo terror contrasta con la calma que envuelve a los bienaventurados.

El remate de esta fachada, con su piñón apuntado para una cubierta inexistente, repite el de la fachada sur, debiéndose ambos al proyecto de Juan de Madrazo (1876) luego ejecutado por Demetrio de los Ríos (1892). Esta fachada meridional cuenta también con una buena colección de esculturas exentas y relieves, si bien muy retocadas y recompuestas sobre su organización original, destacando el tímpano central con el Pantocrátor y

Tetramorfos, donde el escultor se inspiró en la portada del Sarmental de la catedral de Burgos. El resto de este frontispicio, ventanales, rosetón y remate es obra del siglo XIX, excepto el calado del piñón, que tiene poco más de treinta años. Con todo, la obra de los arquitectos restauradores, desde Laviña a Lázaro, en el siglo XIX y los que a éstos siguieron hasta nuestros días, nos ha permitido mantener la catedral con su inconfundible silueta, acompañándonos mientras leemos aquella «Rosa del caminante», de Valle-Inclán, que comienza diciendo:

*Álamos fríos en un claro cielo
azul, con timideces de cristal.
Sobre el río la bruma como un velo
y las dos torres de la catedral...*





BARCELONA, LA NUEVA CATEDRAL MEDITERRÁNEA

— *Vicisitudes de una diócesis* —

LOS ORÍGENES DE LA DIÓCESIS *Barcinonensis* se remontan a las más tempranas etapas del cristianismo en la Península, pudiendo tener alguna certeza de la existencia de una importante comunidad cristiana en Barcelona a partir del hallazgo y excavación (1945) de una basílica paleocristiana de fines del siglo IV o principios del siguiente. En 1969, el hallazgo de un baptisterio, también inmediato a la catedral actual aunque, al igual que la basílica, en un nivel inferior, refuerza la entidad del conjunto. A estos vestigios materiales ayudan datos documentales que avalan aquel madrugador cristianismo, que atestiguan la existencia, al menos desde el año 347, de la diócesis de Barcelona como sufragánea de la de Tarragona. En aquel año Pretextato acudió como obispo de Barcelona al Concilio de Sárdica, como lo hizo luego Lampadio al primero de Toledo (397-400), y así sucesivamente.

La organización eclesiástica de época romana se mantuvo durante las invasiones germánicas y muy especialmente bajo la etapa visigoda. Luego se produjo la dominación

musulmana y posterior restauración de la diócesis de Barcelona (801), si bien la presencia de los francos supuso la dependencia eclesiástica de Narbona. Nueva aparición del peligro islámico con Almanzor a fines del siglo X y posterior lucha por reconquistar Tarragona de manos musulmanas a fin de rehacer la vieja archidiócesis tarraconense y abandonar la dependencia de Narbona. En ello puso especial empeño Urbano II (1089) que buscó la colaboración de los obispos y nobleza catalanas, muy especialmente de Berenguer Ramón II, conde de Barcelona; del Rey de Castilla, Alfonso VI; del Arzobispo de Toledo, Bernardo de Sedirac, etc. Sin embargo, Tarragona, pieza clave de la Reconquista, no caería en manos cristianas hasta los días de Ramón Berenguer III el Grande, siendo promovido como Arzobispo el insigne San Olegario (1118), que desde 1116 era obispo de Barcelona sin dejar de serlo hasta su muerte, en 1137. La catedral de Barcelona, a raíz de su canonización (1678), le cedió su mejor capilla, la que hasta entonces había sido Sala Capitular, levantando un monumental sepulcro barroco de alabastro, donde se incorporó el bellissimo yacente labrado por Pere de Sanglada en 1405. Es sin duda el mejor homenaje al hombre que con tanto acierto organizó y dio prestigio internacional a la diócesis de Barcelona, pues asistió a los Concilios de Narbona, Tolosa, Letrán y Clermont, siendo nombrado en este último legado pontificio en la cruzada contra el Islam, emprendiendo luego un viaje a los Santos Lugares.

Entre tanto hemos de suponer que Barcelona, la ciudad más importante de la Marca Hispánica y luego cabeza del condado de su nombre, contaría con un templo catedral como corresponde a su condición de sede diocesana. En este aspecto, la documentación aporta datos fragmentarios de su existencia, pero son menos los restos materiales. Entre los primeros destaca la consagración de la que llamaríamos catedral

románica siendo obispo Gislbertus, en 1058, y entre los segundos, los fragmentos arquitectónicos de esta larga etapa, prerrománica y románica, destacando por encima de todos los capiteles en mármol sobre los que hoy descansa la mesa de altar de la catedral gótica. Decía Victor Hugo que quien mide el pie del gigante mide el gigante entero, pues algo análogo cabría decir aquí sobre las dimensiones y proporciones del templo barcelonés al que pertenecieron estas dos excepcionales piezas.

La existencia de la catedral románica ha sido, por otra parte, varias veces confirmada por hallazgos fortuitos y excavaciones en el área de la catedral, como las realizadas en 1972-1973, que permitieron conocer el lugar en el que se encontraba la portada de la catedral de los siglos XI y XII, así como unas losas sepulcrales en la galilea que existió delante de aquella entrada. Todo ello viene a reafirmar que el templo gótico actual se levanta sobre el románico y en la misma zona urbana donde estuvo siempre el centro religioso más importante de la ciudad. Allí se levantaría también el palacio episcopal, muy probablemente en el mismo solar que ahora ocupa, y al que estaba vinculada la Capilla de Santa María, Santa Quiteria y las Once Mil Vírgenes, hoy de Santa Lucía, que actualmente se nos ofrece a la vista como un templo distinto de la catedral, entre otras cosas por su carácter románico muy tardío. En efecto, conocemos que en 1257 adquirió los terrenos para su construcción el obispo Arnau de Gurb (1252-1284), y que en 1268 estaba abierta para el culto. La capilla es de gran sencillez, repitiendo su portada viejas formas románicas pero con columnillas y arquivoltas de gótica delgadez. El interior tiene también una opacidad arcaizante para la fecha en que se levantó la capilla. Vinculado a este momento románico de la catedral barcelonesa, aunque anterior al mencionado obispo Gurb, está la serie de elementos arquitectónicos y capiteles que aparecen en las

restauradas arquerías del patio del Obispo en su inmediato palacio, las cuales pueden darnos idea de la actividad, modelos y carácter de los artistas y canteros que debieron de trabajar en la catedral, a quienes veríamos en otros testimonios románicos de la ciudad como San Pablo del Campo.

— *La seu gòtica* —

Aquella catedral románica de Barcelona, que siempre estuvo bajo la advocación de la Santa Cruz, se fue derribando a medida que se construía, comenzando por la cabecera, la nueva catedral gòtica, llegando a convivir las dos fábricas hasta, prácticamente, el siglo XV. Desde el comienzo de las obras en mayo de 1289, siendo Rey don Jaime II como lo recuerda la inscripción conmemorativa de la portada de San Ivo, hasta la finalización del claustro hacia 1450, que es lo último que se hizo en el conjunto catedralicio, se sucedieron en la maestría varios arquitectos cuyos nombres han llegado hasta nosotros merced a lo completo de su archivo y, en especial, a los preciados Llibres d'Obra. El maestro más antiguo conocido es Jaume Fabré que, venido de Mallorca, aparece vinculado a la obra desde 1317, incorporándose a un proceso constructivo ya iniciado y a un proyecto cuya autoría desconocemos. Podría decirse que la cabecera se terminó bajo su dirección en 1329, fecha esta que vuelve a recordar la segunda de las inscripciones de la fachada de San Ivo, donde son perceptibles, a izquierda y derecha de la portada, los distintos criterios de obra seguidos en esta primera etapa y en la siguiente. La cabecera incluía también la singular cripta de Santa Eulalia, con una importancia única en relación con el resto de las catedrales españolas. Llaguno, en sus *Noticias de los arquitectos y arquitectura de*



Claustro de la catedral de Barcelona

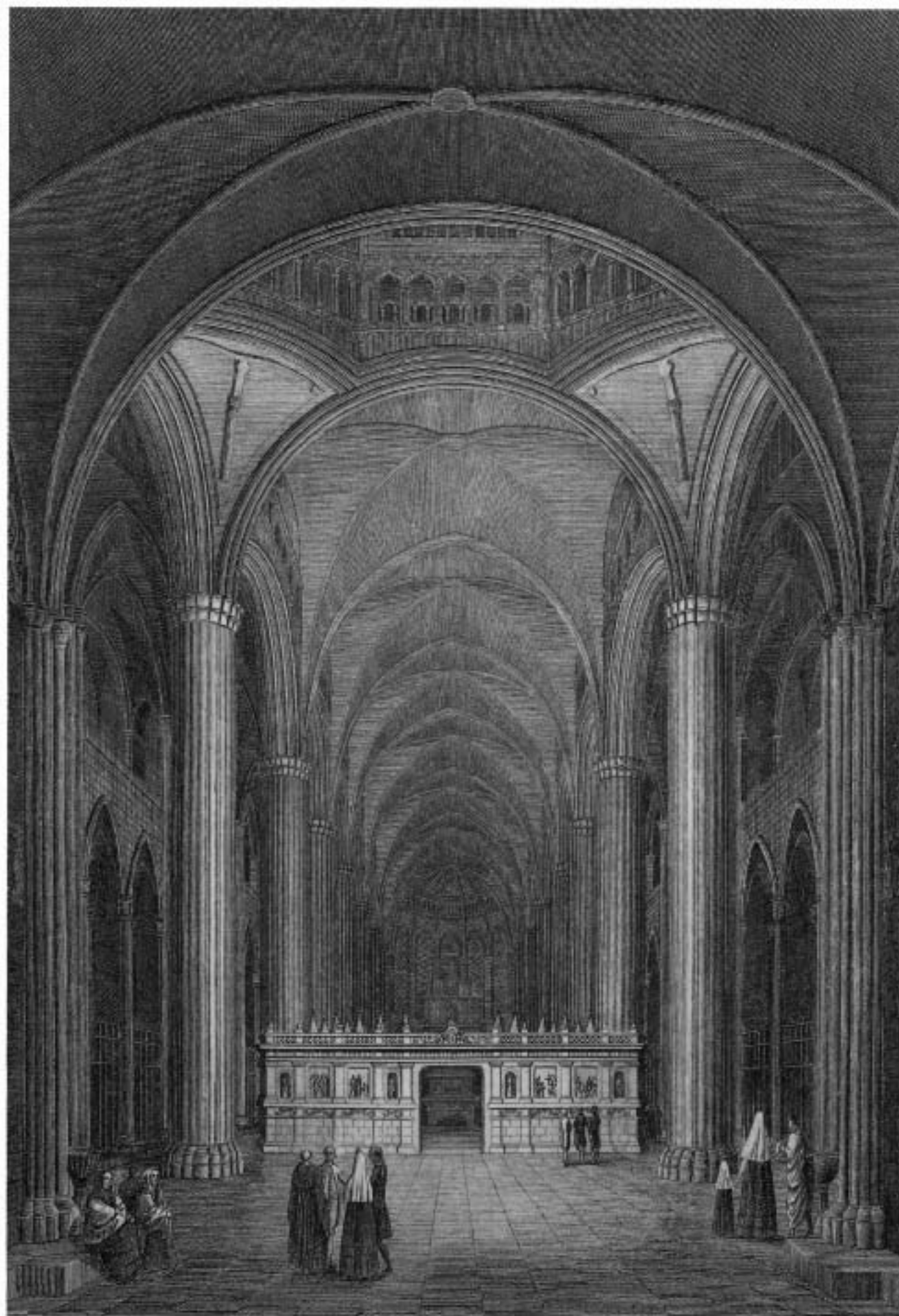
España, recoge la traducción de un viejo documento que narra la traslación del cuerpo de Santa Eulalia en 1339, cuando Fabré debía estar concluyendo la portada de San Ivo, que fue siempre la principal de la catedral. El mencionado documento dice que «el maestro Jayme Fabra, y los canteros u obreros de la iglesia, Juan Burguera, Juan de Puigmolton, Bononato Peregrin, Guillen Ballester y Salvador Bertran, cubrieron el vaso –la urna– con una tumba pequeña de piedra, y después hinchieron toda la tumba grande de piedras toscas y de betumen, y pusieron encima de ella cierta cubierta grande». Para aquel lugar, el escultor pisano Lupo di Francesco, residente en Barcelona desde unos años antes y relacionado con Fabré, hizo el sepulcro para guardar las reliquias de Santa Eulalia con unas bellas escenas de la vida, milagros y martirio de la Santa, todo dentro de la más exigente corriente italiana del Trecento.

A Fabré siguió en la dirección de obra Salvador Bertrán (1340) y a éste Bernat Roca, muerto en 1388, bajo cuya larga maestría se hicieron buena parte de las naves. Vinieron después Pere Viader y, sobre todo, Arnau Bargués, que trazó la sala capitular y puso los fundamentos de la inacabada fachada principal (1397-1405). Poco después, en 1408, se hacen unos pagos a Carlí por el proyecto de la portada que nunca se hizo pero que se guarda celosamente en la Casa de la Traza o Arxiu de Mitja Escala. Es uno de los proyectos de arquitectura medieval más antiguos que se conservan y al que hace referencia la documentación capitular, recogiendo en sus cuentas los doce pergaminos comprados sobre los que durante cincuenta y dos días dibujó el arquitecto la portada, cobrando seis sueldos diarios «per fer la mostra del portal major la qual feu mestre Carlí, francés, e començá la dita obra a fer divendres 27 d’abril de 1408...». Entre 1413 y 1441 estuvo al frente de las obras Bartomeu Gual, haciendo el asiento del cimborrio, nunca acabado en

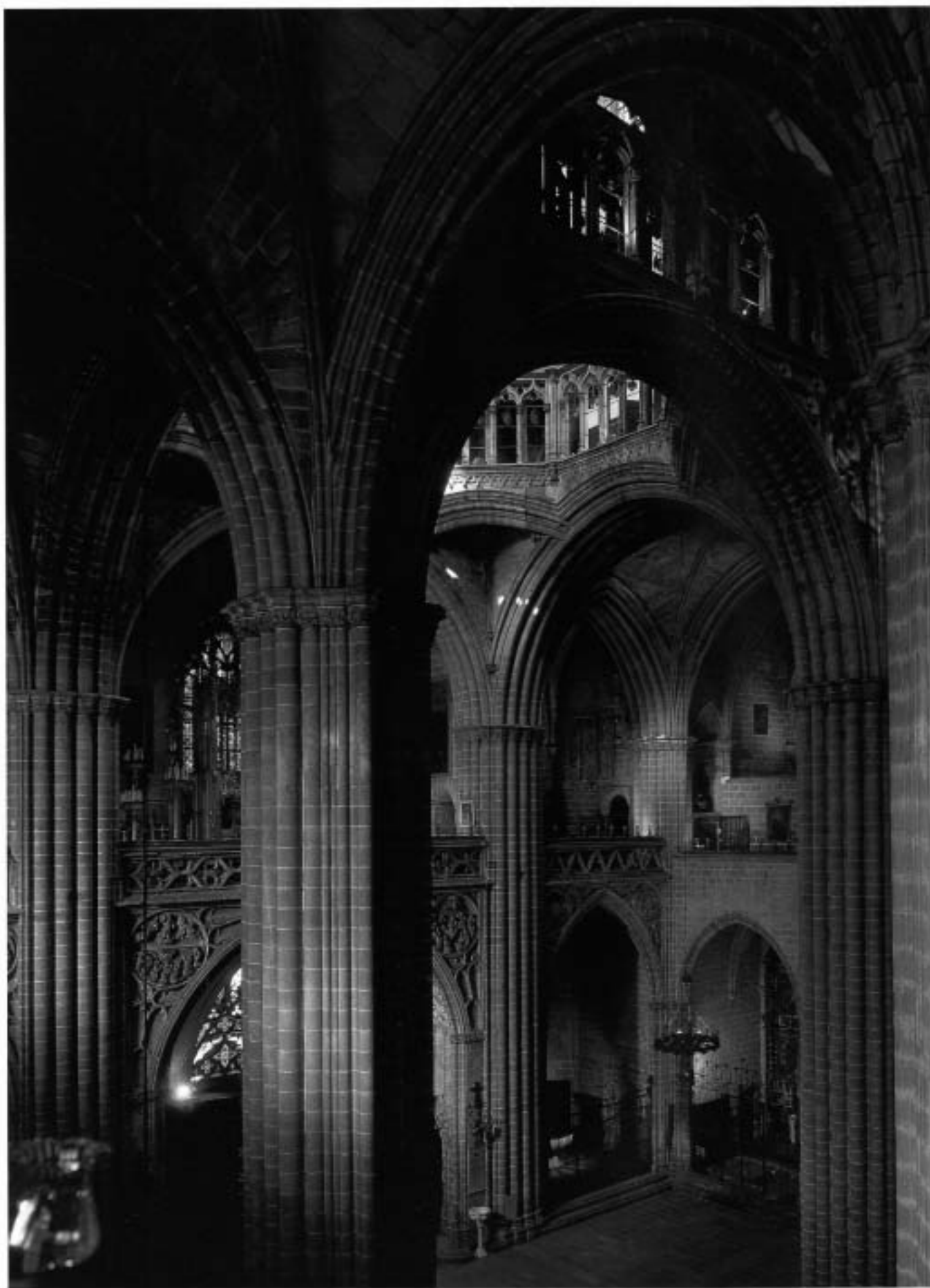
época gótica, cerrando la última bóveda de la iglesia y dando un impulso definitivo al claustro que permitiría a su sucesor, Andreu Escuder, darle fin (1442-1451).

Con estos nombres se acaba la etapa gótica de la catedral que, obviamente, contará con otros muchos arquitectos hasta llegar a nuestros días con Juan Bassegoda Nonell, su actual maestro, pero debe dejarse constancia específica de José Oriol Mestres, a quien se debe la fachada de los pies, acabada en 1890, y de Augusto Font, a quien se debe el imponente cimborrio convertido en aguja calada (1906), completando así la imagen hipergótica que hoy ofrece la fachada principal.

El número importante de maestros y el tiempo transcurrido entre el comienzo y final de las obras nos haría esperar un templo con momentos e ideas distintas, cuando sorprendentemente no es así. Barcelona, en su planta y alzados, resulta del todo obediente a lo que debió ser la traza original, sorprendiendo la racionalidad y unidad de organización. Si desde aquí se vuelve la vista atrás y se recuerdan las grandes catedrales del gótico castellano, esta de Barcelona se nos presenta como una arquitectura diferente, que maneja otros cánones y criterios, como perteneciendo a otro orden de experiencias que, si bien se han querido ver vinculadas a la catedral de Narbona, se nos antojan ciertamente originales. Original resulta la organización de la planta, con tres naves, girola y capillas absidiales, con un crucero cuyos brazos no sobresalen en planta y sobre cuyos extremos crecen dos torres prismáticas. Novedosa es la serie de capillas entre contrafuertes que se abren, por parejas, a unos tramos de naves laterales cuya gran longitud se aparta de la relación *clásica* entre los tramos de la nave mayor y nave menor, cuya proporción en el siglo XIII era de 2:1. Poco frecuente es la gran cripta bajo el presbiterio, alterando su uso y acceso. Anómala puede decirse que es la posición del cimborrio a los pies, en el tramo



Interior de la catedral (Laborde)



Tramo de los pies de la nave mayor de la catedral

inmediato a la fachada occidental. Inhabitual resulta la perfecta concordancia entre el templo y el claustro.

Si de la distribución en planta se pasa a analizar los alzados, surgen entonces mayores novedades si cabe, pues la esbeltez de los pilares, el arranque de los arcos fajones, formeros y cruceros de una imposta común a las tres naves y a gran altura, hace desaparecer el escalonamiento de las catedrales del siglo XIII en beneficio de una sorprendente diafanidad espacial. Esta tendencia a igualar las alturas de las tres naves, que quedará como una constante en la arquitectura gótica catalana, hizo innecesarios desde el punto de vista mecánico los múltiples arbotantes que tenía el gótico de filiación francesa. La luz llega al interior de un modo también distinto, pues desaparecen los grandes ventanales de la nave mayor, que sólo conoce por encima del triforio unos modestos rosetones, esperando la luz que entra desde el muro perimetral, por encima de las capillas y a través de una insólita y amplia galería. Realmente estamos ante una arquitectura inédita que emplea, sí, los recursos y técnicas constructivas propias del gótico, pero el resultado es sorprendentemente nuevo y fresco.

Todas estas consideraciones podrían alargarse más, pero tan sólo añadiré algo que siempre me ha llamado la atención de esta catedral *mediterránea* y que, sin duda, es espejo de una sociedad, de unas circunstancias económicas, de una coyuntura política del todo diversa a la de Castilla. En Burgos o en Toledo, el cuerpo viejo de la iglesia quedó oculto por el paso y el peso de la historia, mientras que en Barcelona o en Palma, los edificios mantienen sus límites y volúmenes originales. En las catedrales castellanas las grandes capillas funerarias de la nobleza compiten con la catedral misma, como la del Condestable de Burgos o la de don Álvaro de Luna en Toledo, mientras que en Barcelona las capillas,

tantas veces de gremios (*sabaters, esparters, vidriers, freners, pintors...*), se supeditan con orden y disciplina en formación lineal. Éstas ya no son cuestiones meramente estilísticas sino que reflejan más hondas razones, que, al fin y al cabo, explican el porqué y el cómo de la arquitectura.

— *Paseo breve por el interior* —

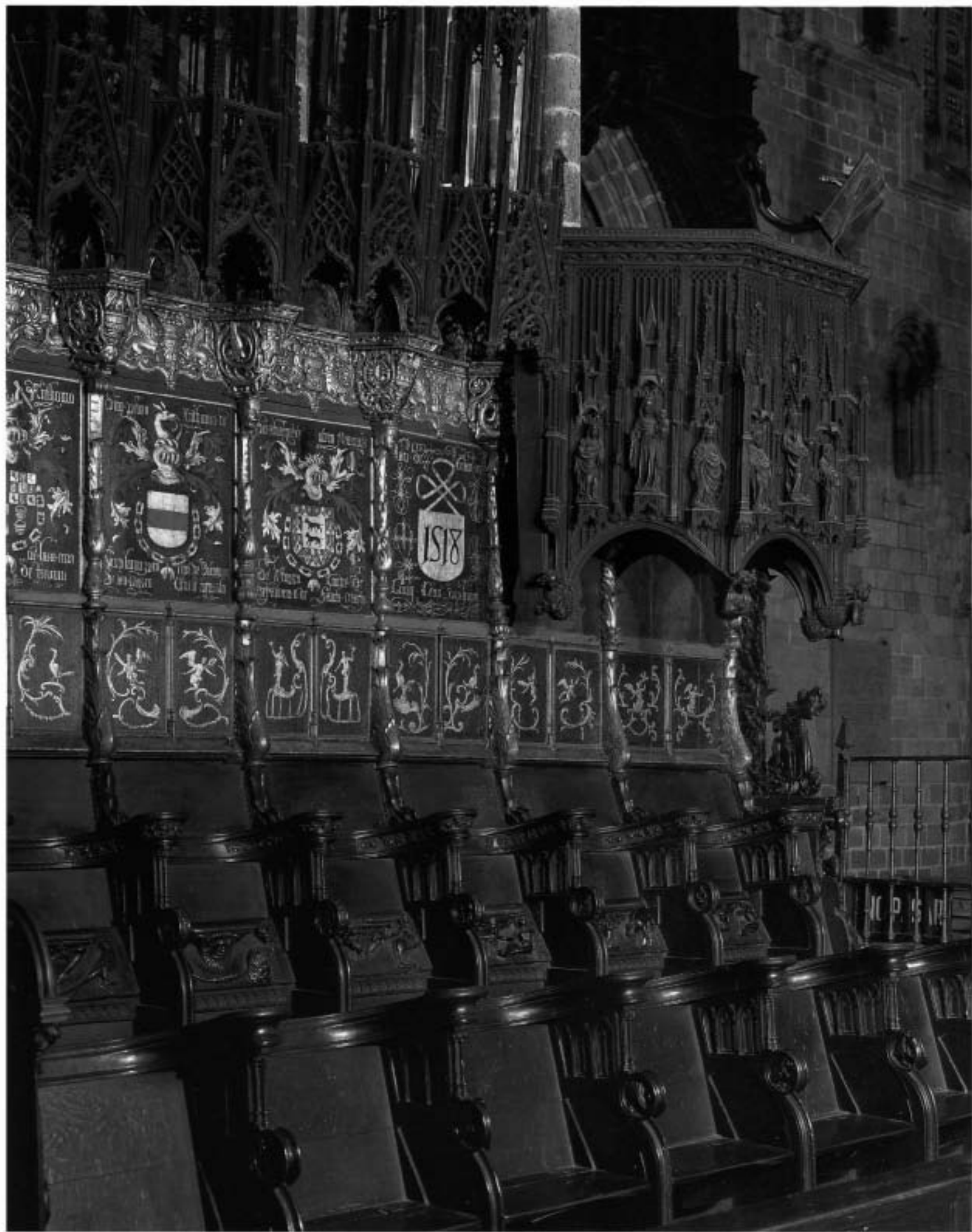
Para quien penetra en la catedral, después de aquella primera impresión en la que no viéndose nada se percibe todo, la vista descubre en sus bóvedas cuatrimpartitas las monumentales claves policromadas, con excelentes relieves cuyas figuras sobrepasan el metro de altura y donde trabajaron escultores tan notables como Pere Joan (1418). Pero son el presbiterio y el coro los que siguen ofreciendo novedad.

El primero es poco profundo y se alza, como se dijo, sobre la bellísima cripta gótica de Santa Eulalia con una bóveda rebajada de gran interés constructivo. Pero sobre el presbiterio podemos ver también una pieza queridísima para la catedral, pues con ella llega a confundir su nombre, me refiero a la cátedra o silla del obispo que es aquí pieza gótica original y habitualmente perdida o sustituida en otros templos catedralicios. Aquí conserva además su sitio original, presidiendo desde el centro el ámbito presbiteral.

Entre las maravillas que esta catedral encierra se halla el coro que, por no haberse concebido en el presbiterio, siempre estuvo en la nave central. Después de un primer y sencillo coro, el obispo Pedro de Planella (1371-1385), antiguo prelado de Elna, pensó en construir otro que estuviera más acorde con la grandeza del templo, pero sólo sabemos que se hizo la silla episcopal. El nuevo coro lo haría definitivamente su sucesor, Ramón



Procesión por el coro de la catedral (Parcerisa)



Detalle del coro y pùlpito de la catedral

de Escales (1286-1398), que anteriormente fue obispo de Lérida y de quien la catedral tiene en una de sus capillas uno de los mejores sepulcros góticos que podamos hallar, obra de Antonio Canet, uno de los escultores que trabajó en el nuevo coro. Pero Canet, como Pedro Oller y otros no fueron sino los colaboradores del gran maestro Pere de Sanglada, a quien se debe la idea general del coro para el que estuvo trabajando entre 1394 y 1399, después de haber viajado hasta Flandes para comprar la madera de roble necesaria. La concepción de la sillería también difiere de las vistas en Castilla, careciendo aquí de los vistosos relieves de los respaldos, si bien tienen una estructura análoga, con el asiento abatible, y dejándonos en sus misericordias y en los medallones de separación un mundo de imágenes reales y fantásticas del máximo interés.

Andando los años resultó ser corto el número de asientos, por lo que se encargó a Matías Bonafé otra tanda que hizo las veces de coro bajo, alzando y dejando como coro alto el de Sanglada. En los años finales del siglo XV, un grupo de tallistas y escultores como los alemanes Michael Lochner y Johan Friedrich Kassel, además de Casal, Rufart y Torrent, se encargaron de rematar la obra con relieves varios, así como con los vistosos remates de pináculos, gabletes y doseles. Pero la historia del coro, verdadero corazón de la liturgia catedralicia, no estaba aún cerrada, pues, coincidiendo con la celebración en 1519 del capítulo de la Orden del Toisón de Oro, capítulo que estuvo presidido por el Emperador Carlos V y contó además con la asistencia de los más viejos linajes de la realeza y nobleza europea, procedentes de Francia, Inglaterra, Portugal, Hungría, Dinamarca y Polonia, entre otros muchos países de origen, el coro barcelonés conoció una importante transformación. Por una parte, ya en 1517, el escultor Bartolomé Ordóñez había recibido el encargo de labrar el trascoro con su puerta central de ingreso. Se trata

de la última obra de este artista que, formado en Italia, moriría aún muy joven, en 1520, sin poder ver terminada su obra. El trascoro es una bella composición en mármol, en la que un zócalo, columnas y entablamento de orden dórico romano, encuadran cuatro relieves con escenas de la vida de Santa Eulalia y otras figuras de los Santos Severo, Eulalia, Olegario y Raimundo de Peñafort. Los relieves de Ordóñez con la *Declaración de Santa Eulalia ante el pretor romano* y el *Martirio del fuego*, dejan ver la influencia miguelangelesca en el escorzo, cabezas, actitudes y concepción grande de la forma. Los otros dos relieves los haría años más tarde el escultor Pedro Vilar (1564), pero sin la energía de Ordóñez. Interiormente el coro conoció una explosión de color al pintar Juan de Borgoña la serie heráldica con los blasones de los cincuenta caballeros de la Orden del Toisón.

Todas las capillas guardan buenos retablos, hasta el punto de encontrar en ellas un resumen de la pintura gótica catalana, donde no faltarían los nombres de Huguet y Martorell, entre otros muchos. Así mismo la colección de vidrieras es notable, subrayando aquellas de comienzos el siglo XV que el vidriero Gil de Fontanet hizo sobre cartones del pintor Bartolomé Bermejo y que se encuentran en la Capilla Bautismal. El tesoro y museo catedralicios guardan innumerables piezas de las que destacamos la singular custodia procesional, una de las más antiguas de España, que fue labrada en la primera mitad del siglo XV y revela un modelo anterior a la llegada de Arfe. La custodia barcelonesa es paseada en procesión sobre un sillón gótico, conocido como *la silla del Rey Martín*.

El paso del templo al claustro se hace por una bonita y complicada portada, que debe ser en parte de lo más antiguo de la catedral, pues arrastra su fisonomía románica en muchos detalles, habiéndose propuesto últimamente que es pieza importada de Italia de comienzos del siglo XIII. Una vez incorporada a la obra, se le añadieron elementos decorativos a modo



Retablo del Salvador, (Jesús y la Samaritana), de Bernat Martorell



Claustro de la catedral (Parcerisa)

de remate, en el propio siglo XV. La internacionalidad de la puerta queda de manifiesto al comprobar que sus hojas son de fina traza mudéjar, compuesta sobre estrellas de seis puntas (s. XVI). Sobre tres de los lados del claustro se abren capillas con el mismo orden que las del templo, sirviendo dos de ellas de paso a la calle con sendas portadas en el muro exterior: la puerta de Santa Eulalia y la elegantísima portada de la Piedad, cuyo relieve en madera sobre el tímpano se debe al mencionado Lochner.

No lejos de esta salida se encuentra dentro del claustro un bello templete en esquina con fuente de agua, obra de Escuder, cuya bóveda se cerró con la conocida y caballeresca clave de San Jorge, debida al cincel de Antonio y Juan Claperós. Las laudas sepulcrales que aún conserva el piso, recordando este espacio claustral como lugar funerario, los relieves, nichos mortuorios y puertas abiertas, por alguna de las cuales podemos pasar a la nueva sala capitular, hacen de este claustro, vivo como pocos y como ninguno vinculado a la ciudad que lo toma como paso ordinario, un lugar de recreo del que ya gozó Münzer, que vio plantados aquí limoneros, naranjos y cipreses.



MALLORCA, UNA CATEDRAL EN LA ISLA

— Antecedentes —

EN UNA CARTA DE Jovellanos dirigida a Ceán Bermúdez, acompañando a algunos trabajos hechos durante su prisión mallorquina en Bellver, escribe que éstos «se refieren a tres edificios que pueden ser contados entre los mejores de la Media Edad que posee España, y en los cuales admira Mallorca reunidas todas las bellezas que la arquitectura ultramarina consagró a la religión, a la seguridad y a la policía pública de su capital. Tales son la catedral, el castillo de Bellver y la Lonja...»

Muy justa parece la apreciación de Jovellanos, no sólo en relación con el panorama español sino incluyendo aquí al resto del mundo medieval, pues resulta difícil encontrar otra obra de aquel tiempo en la que el arte y la técnica hayan producido una obra tan asombrosa como la catedral de Palma. Asombrosa por su grandeza, por su sabiduría constructiva, por su belleza, por su luz, por las obras que en muros y capillas atesora... asombrosa, en fin, por el modo de incorporarse al paisaje, mirando al mar de modo vigilante.

En efecto, resulta tópico repetir una vez más que la catedral de Palma de Mallorca es el volumen primario de todo el conjunto urbano, imponiéndose por su masa no sólo a la ciudad, sino a la propia bahía, desde donde ofrece una poderosa imagen de su flanco sur que, a no ser por los potentes contrafuertes y arbotantes que la perfilan como obra de humana arquitectura, bien pudiera interpretarse como natural accidente del paisaje.

El cristianismo llegó pronto a estas islas del Mediterráneo, atestiguándolo venerables restos de basílicas paleocristianas, pero la historia de la diócesis de Mallorca (*Maioricensis*) comienza con la conquista de la isla en poder de los musulmanes por Jaime I de Aragón, en 1229. No obstante, todavía debieron transcurrir unos años hasta que fue promovido el primer obispo, don Raimundo de Torrelles (1238), a quien el Papa Gregorio IX autorizó a constituir el primer cabildo catedral, compuesto de doce canónigos (1240), haciendo depender administrativamente la nueva iglesia de la propia Santa Sede, frente a los pretendidos derechos jurisdiccionales que sobre ella reclamaron los obispos de Barcelona, Gerona y Tarragona.

Durante este tiempo sabemos de obras hechas en 1230 y 1256 en la *catedral*, así como de consagraciones parciales habidas bajo la prelatura del segundo obispo de Mallorca, don Pedro de Morella, en 1269 y 1271. Sin embargo, unas y otras se refieren a actuaciones que se hicieron en el viejo cuerpo de la mezquita, de cuyo tamaño y disposición nada sabemos. De este modo, en Mallorca, como sucedería luego en Córdoba, Sevilla, Jaén, Granada y tantas otras ciudades hispanomusulmanas, se utilizó inmediatamente la mezquita aljama islámica como iglesia mayor cristiana, introduciendo leves cambios de orientación en la organización del culto. Luego vendrían altares, capillas y obras, en general, de poca importancia hasta que hubo voluntad y recursos para un nuevo templo de cristiano perfil.



Puerta de la sala capitular. (Parcerisa)



Capilla Real y antiguo trasaltar. (Parcerisa)

— *Los Reyes de Mallorca y la catedral* —

La iniciativa y construcción de la catedral está íntimamente unida a los Reyes de Mallorca que, sin duda, quisieron hacer del primer templo de la isla una obra emblemática que encarnara el optimismo de la nueva monarquía. Así, al morir Jaime I, repartió los Estados de la corona de Aragón entre sus hijos Pedro III, luego Rey de Aragón, y Jaime II, que lo sería de Mallorca. Éste, en un claro gesto de mecenazgo real hacia la catedral, había manifestado expresamente en su testamento (1306) el deseo de ser enterrado en una capilla que se construiría bajo la advocación de la Trinidad en la catedral de Santa María: *Item volumus et mandamus quod in dicta ecclesia Beata Mariae Sedis Majoricarum, in loco decentis construatur una capella intitulanda Sanctae et Individuae Trinitatis et ibi sit spacium sufficiens ad sepulturas ubi volumus sepelire*. A la muerte del Monarca (1311) la obra ya debía estar iniciada, pero sólo eso, pues durante largos años sus restos mortales conocieron un lugar provisional entre la nueva catedral que comenzaba a construirse y la vieja mezquita que al tiempo se iba derribando. Es decir, en los primeros años del siglo XIV empieza la construcción del edificio catedralicio que hoy conocemos por esta Capilla de la Trinidad, junto al inmediato presbiterio que, nombrado en la documentación como *cap nou*, llamamos Capilla Real.

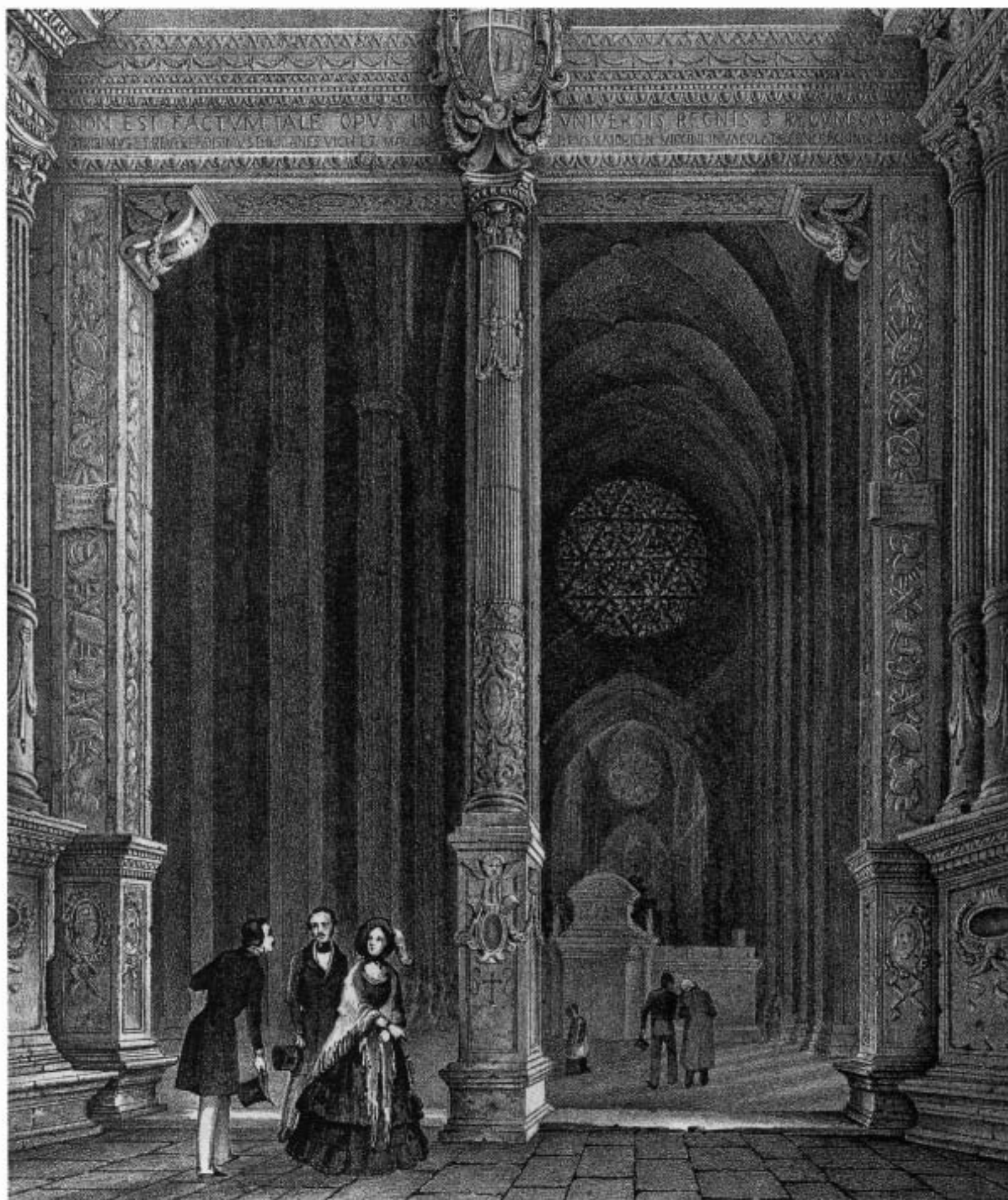
Estas obras se hicieron ya bajo el Rey don Sancho y su sucesor en el trono, don Jaime III, de tal manera que, en 1327, esta cabecera, compuesta por las dos capillas citadas, estaba muy adelantada. La de la Trinidad tiene el interés de estar concebida como una capilla funeraria de dos plantas, una alta, abierta a la iglesia y con los arcosolios preparados para colocar los cenotafios reales —sólo labrados y colocados allí en 1946 por el escultor

Federico Marés—, y otra baja que, utilizándose hoy a modo de sacristía, debió estar pensada para panteón propiamente dicho.

La historia constructiva de la catedral mallorquina estuvo muy condicionada en sus comienzos por las luchas entre los Reyes de Aragón y Mallorca, pues el mismo Jaime III perdió la vida frente a Pedro IV de Aragón, a cuya Corona volvería a partir de aquella fecha el reino de Mallorca. La propia catedral fue escenario de la entronización de don Pedro IV, ahora como Rey también de Mallorca (1343), ceremonia que al mismo tiempo lo era de acción de gracias por la victoria obtenida y fue preparada cuidadosamente: «Així que, nós, lo dissabte a vespre a a vint-e-u del dit mes (de junio), nós anam a la Seu, e, aquí, nós vetllam e jaguem en l'esglesia de la Seu. E lo dit digmenge per lo matí, nós isquem de la sagrestia de la Seu, vestits e aparellats in sedis Maiestatis... E òim missa en l'altar major de Santa Maria. E, com la missa fo acabada, nós siguem denant l'altar en una cadira...»

Se reinicia así una segunda e importante etapa en las obras de la catedral que coinciden con la segunda mitad del siglo XIV, cuando —según Durliat— se abandona el proyecto primero de una nave única en favor de las tres que hoy conocemos. No obstante, el propio Durliat hace responsable de este nuevo impulso y cambios al obispo Antonio de Colell (1349-1363), más que al propio Monarca, del que dice que perdió interés por la obra, dirigiendo su pensamiento hacia los monasterios cistercienses de Poblet y Santes Creus como Panteón Real, al igual que hicieron sus descendientes.

Afortunadamente, el hecho de conservarse los Libros de Obra a partir de 1368 nos permite conocer con algún detalle el proceso constructivo que, sin embargo, se iba a dilatar de un modo extraordinario en el tiempo, sin que ello reste unidad al conjunto. Baste decir que hasta 1601 no se plantea la consagración del edificio terminado. Pero vayamos por



Interior desde el Portal Mayor. (Parcerisa)



Nave central de la catedral

partes. El primer tramo de la nave central se cerró hacia 1370 y en él se resumía la gran aventura de uno de los mayores templos góticos de la Edad Media, pues sus maestros abordaron con gran riesgo una estructura que no tenía antecedentes, al menos de esta magnitud y esbeltez. En este primer tramo estaba ya planteada la catedral toda aunque ello llevara lo que resta de aquella centuria y las dos siguientes, pues hasta 1592 no se puso la primera piedra de la fachada de los pies.

El resultado final fue el de una formidable iglesia de tres naves, con capillas entre contrafuertes, y una de crucero, situado sobre el quinto tramo y muy cerca de la fachada. Su original cabecera, que Chueca definió como telescópica por el modo en que unos volúmenes salen de otros, no tiene tampoco parangón con otras iglesias de su arte y tiempo, especialmente por el salto de alturas que se produce entre ella y las naves, salvado con tres enormes óculos que aumentan grandemente la luminosidad de la catedral. Pero lo más sorprendente resulta ser el alzado interior de estas tres naves, de gran altura la central pero muy bien arropada por las dos laterales, sobre las que vuelan parejas de arbotantes estribados en potentes contrarrestos. Así quedaba asegurado el equilibrio transversal de cada uno de los tramos, arrancando todas las bóvedas cuatrimpartitas, centrales y laterales, de esbeltísimos pilares ochavados, que transmiten sensación de fácil ingravidez y transparencia espacial haciéndonos levantar la vista para alcanzar los cuarenta y cuatro metros de altura que acarician las bóvedas de la nave mayor.

El arquitecto y estudioso de la catedral Juan Rubió Bellver resumía así, a principios de siglo, algunos de los rasgos más originales de La Seo: «La catedral de Mallorca es sin duda la que con menor cantidad de materiales vistos desde el interior, encierra dentro de sí un volumen mayor de espacio útil. De todos los edificios construidos en estilo gótico,

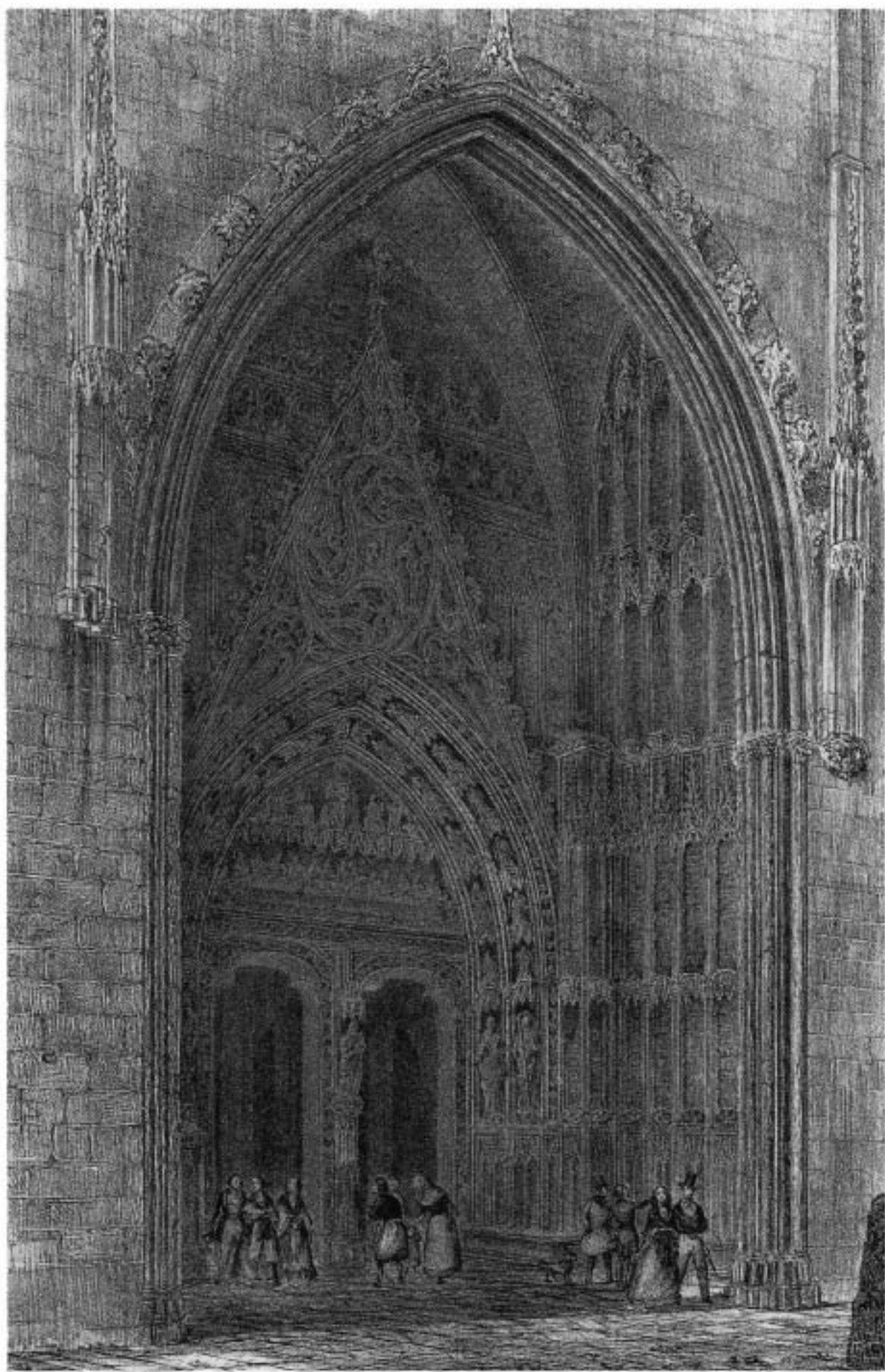
por ser el que tiene la nave lateral más alta, la nave central más espaciosa y las columnas más altas y más delgadas, es sin duda alguna el que con más aprovechamiento para la organización del edificio, ha utilizado los medios constructivos del arte gótico».

Cuenta la catedral con dos accesos en el brazo del crucero, las llamadas puertas del Mirador y de la Almoina, además de la que, a los pies, se abre frente al palacio de la Almudaina. La más antigua y bella es la del Mirador, cuyo maestro fue Pere Morey (1389-1394), a quien sucedió el maestro picardo Pierre de Saint-Jean (1396). Esta refinada puerta, enriquecida con esculturas de Jean Valenciennes y Enrique el Alemán, conoció igualmente la aportación de Guillem Sagrera, autor, entre otras, de las expresivas y vitales imágenes de San Pedro y San Pablo. Sagrera, escultor y arquitecto, desempeñó igualmente la maestría de la catedral entre 1420 y 1447.

La portada de la Almudaina es obra plateresca muy tardía (1594-1601), debida a Antonio Verger, que hoy se encuentra embebida en la nueva fachada que se incorporó a la catedral en el siglo XIX. No habiéndose concluido nunca esta fachada principal, un terremoto vino a ponerla en peligro en 1851. Con un proyecto del arquitecto Juan Bautista Peyronnet (1854) se terminaron las obras en 1884, bajo la dirección de Joaquín Pavía, todo en un estilo neogótico poco acorde con el carácter del edificio pero que resolvió definitivamente este comprometido lienzo de la catedral.

— *Bajo las bóvedas* —

Una vez en el interior, y comenzando de nuevo por la cabecera, nos encontramos con la sorprendente solución de Gaudí, a quien se debe la organización actual del



Puerta del Mirador. (Parcerisa)

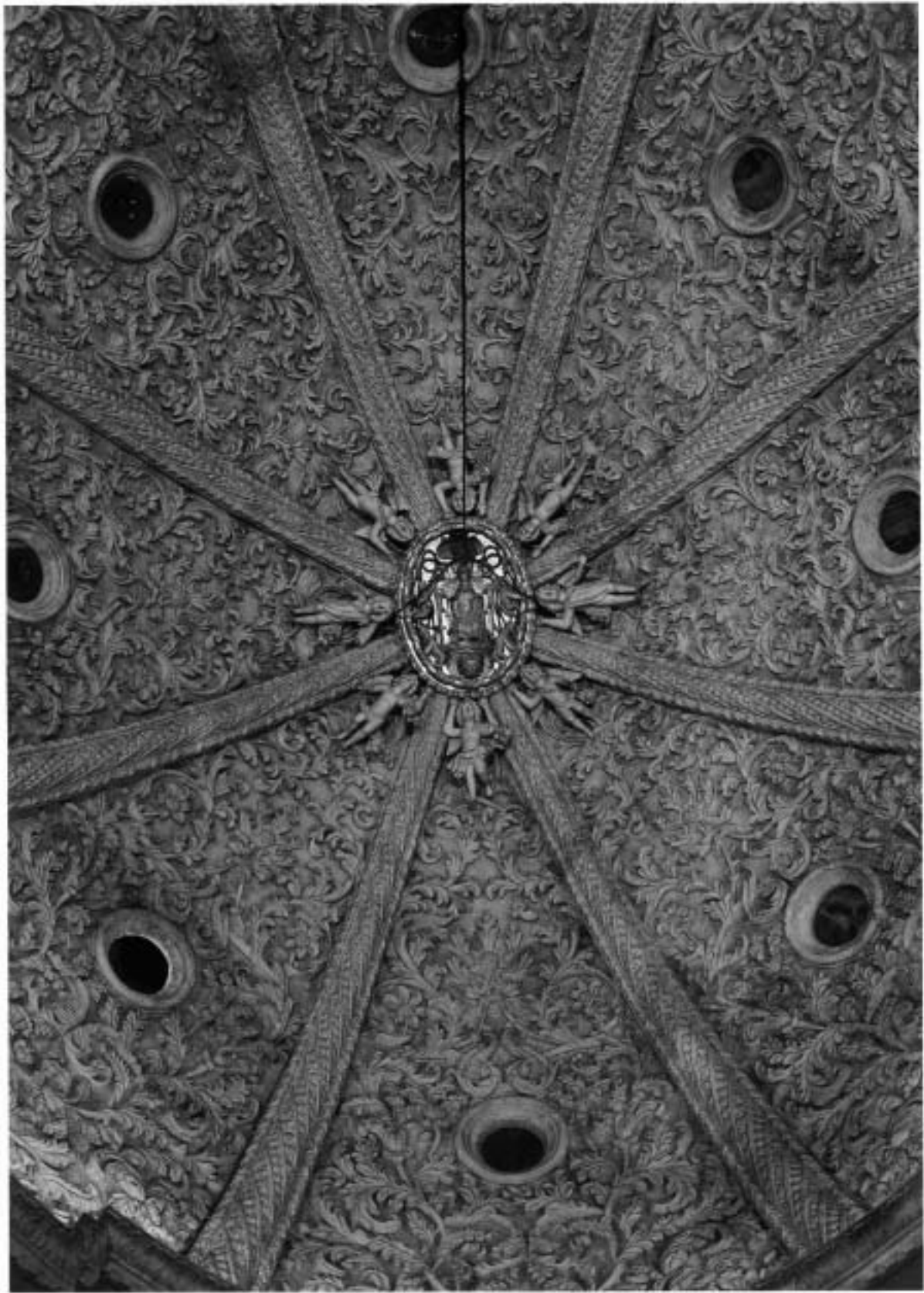


Lampadario monumental de Gaudí, en el presbiterio

presbiterio y mobiliario litúrgico, llevada a cabo entre 1904 y 1914 por encargo del obispo Pedro Juan Campins Barceló, con la colaboración de sus discípulos Jujol y Rubió. La obra, interrumpida a la muerte del prelado, es una libre interpretación entre historicista, romántica, ecléctica y modernista de un ambiente gótico-sacro que acertó en el nicho de la cátedra y dejó, nada más que planteado, en el baldaquino sobre el altar mayor. Otros muchos detalles como lámparas, vidrieras, hierros, etc., incluso una maqueta sobre la intervención proyectada en la Capilla de la Trinidad, ahora expuesta en el pequeño claustro de la catedral, dan una importancia grande a esta intervención del genial arquitecto, a quien se debe también el traslado del coro desde la nave central al presbiterio, donde estuvo en sus orígenes.

Lo que hoy vemos del coro actual es el resultado y resto de una larga historia de obras y traslados que de forma breve se puede recordar del siguiente modo. Un magnífico coro gótico del siglo XIV, obra notable de Arnau Campredon, quedó prácticamente destruido al hundirse un arco de la nave central en 1490. Inmediatamente comenzaron las gestiones para hacer el actual, terminado en 1536, de claro estilo renaciente, por el que fueron pasando varios maestros franceses, como Antoine Dubois y Philippe Fillau de Orleans, y otros españoles, como el aragonés Juan Salas, a quien se debe principalmente la obra en piedra del trascoro cuya magnífica entrada en arco sirve hoy de ingreso a la Capilla de Vermells (1529). El mismo Salas labró los dos monumentales púlpitos (1528-1529), también movidos de sitio, que sin duda se encuentran entre los más espectaculares que podamos encontrar en la particular historia de estas verdaderas tribunas de predicación.

La serie de capillas, retablos y pinturas que se encuentran en el interior del templo es también excepcional, desde el antiguo retablo gótico de Santa Eulalia, con bellas



Bóveda barroca de la sacristía



Mausoleo del marqués de la Romana, de José Folch y Costa



Detalle del pùlpito de la catedral

pinturas atribuidas a Loert y que estuvo en la capilla de su nombre en la cabecera, hasta el retablo barroco del Corpus Christi (1626-1655), que nos hace pensar con duelo en la salida de la catedral de su retablo mayor (1726-1729) diseñado por Giuseppe Dardanón y hoy en la iglesia de la Inmaculada de Palma. No podemos ocultar tampoco nuestro entusiasmo por la huella dejada en la catedral por el arte neoclásico, con obras como la Capilla del Baptisterio, obra extraordinariamente refinada de fray Miguel de Petra (1790-1794), y el mausoleo del marqués de la Romana, labrado por José Folch y Costa en 1814, una de las obras más importantes que produjo el clasicismo romántico español.

Sería empeño vano querer mencionar lo que esta catedral guarda como tesoro y museo, pues desde la colección de tapices flamencos del siglo XVI hasta todo tipo de objetos litúrgicos, anonada la belleza y riqueza de sus fondos. No obstante, siempre abrumarán por su tamaño y arte los candelabros para el altar mayor de Juan Matons (1704-1718), en plata fundida, cincelada y repujada, cuya escala resulta proporcionada a esta inmensa catedral.



PAMPLONA, LA CATEDRAL RESTAURADA

— *De Roma a la catedral románica* —

LA CATEDRAL DE Pamplona representa hoy, en el conjunto de las catedrales españolas, la catedral restaurada por excelencia, esto es, la de un templo que ha conocido una total renovación con criterios actuales pero con absoluto respeto hacia su historia, hacia sus verdaderas y propias señas de identidad. Todo ello, además, sin perder su primaria función litúrgica que no impide sino, al contrario, enriquece su visita y disfrute. El recorrido de sus naves resulta hoy un espectáculo que infunde admiración y profundo respeto hacia el lugar, hacia quienes durante siglos, con esfuerzo ingente, pusieron en pie este hermoso templo, adivinándose en sus muros y bóvedas una larga historia que aquí pretendemos resumir.

Esta historia comienza por la del solar de la catedral, cuyo conocimiento arqueológico, con las campañas de excavación que llegaron hasta 1993, ha permitido conocer no sólo los antecedentes constructivos de la catedral en el lugar sino que ha arrojado importante

información para la historia de la ciudad. Desde el siglo VIII antes de Cristo, se suceden los vestigios materiales de un mundo prerromano con cerámica, utensilios varios y bellos denarios de plata ibéricos, que nos acercan a la más importante etapa romana. No se olvide que Pamplona debe su nombre a Pompeyo y que la antigua Pompaelo, como ciudad, debió de consolidarse entonces y de entonces data su infraestructura viaria que se ha puesto de manifiesto ahora, bajo las naves de la catedral, donde calles y restos edilicios romanos, además del fragmento de la muralla localizado en el claustro, aseguran esta página de la historia de la ciudad, celosamente guardada bajo este pétreo palimpsesto.

Entre estos importantes vestigios romanos y la catedral gótica actual, se interpone la catedral románica, cuyas dimensiones y disposición general acaban de salir a la luz y con poca diferencia de nivel respecto a la catedral actual. Pero antes cabe preguntarse de nuevo por el oscuro período prerrománico, cuando sabemos que obispos de Pamplona acuden regularmente a los Concilios de Toledo, conociendo sus nombres y fechas desde el siglo VI, pero en cambio prácticamente nada podemos decir del templo que pudieron utilizar como catedral. Tampoco las recientes excavaciones han aportado mucho a este largo momento que conoció su final con la invasión musulmana. El obispo debió llevar luego, como en otros lugares ocurrió, una vida itinerante acompañando a la corte a Albelda, Pamplona o San Millán, sin interrumpirse el episcopologio pamplonés. Sin embargo, sí debió existir un templo, al menos en el siglo X, pues tenemos noticias de su destrucción por los musulmanes en la incursión de Abd al-Rahman III del 924. Con este motivo escribe el cronista Arib Ibn Saad: «Llegó a la ciudad de Babelona, la cual halló desierta y desamparada. Luego entró en ella el Amir, y mandó que se derribase sus casas y edificios, y que se echase por tierra una célebre iglesia que allí había, el cual era

el sitio de sus sucias ceremonias. Hízose como el Amir mandaba y el edificio quedó de todo punto arruinado».

Este punto y aparte que supuso la destrucción de aquella iglesia hizo que años más tarde, conjurado o al menos disminuido el peligro musulmán con la caída del califato de Córdoba, Sancho el Mayor (1004-1035) pudiera recomponer la diócesis, señalar sus límites territoriales y construir en Pamplona la nueva iglesia catedral dedicada a la Asunción. Durante todo este siglo XI la catedral conoció privilegios y donaciones que, probablemente, le permitieron abordar la construcción de un nuevo templo bajo el obispo don Pedro de Rodez o de Andouque (1083-1115), quien, además, organizó la vida capitular bajo la regla de San Agustín. En la construcción de la obra románica aparece nuevamente la figura del Papa Urbano II, que tan importante protagonismo desempeñó en el conjunto catedralicio español, como ya se ha puesto de relieve en otras páginas de este libro. Efectivamente, del año 1097 data la bula papal exhortando a reyes y súbditos a contribuir económicamente *ad constuendam novam ibi basilicam*. Damos por bueno que las obras se iniciaron hacia el 1100 y nos consta que su consagración, con presencia real de Alfonso el Batallador, la ofició el obispo Sancho de Larrosa el 12 de abril de 1127.

La catedral, de muy considerable tamaño, tenía tres naves y un crucero muy marcado, dando una forma en planta de cruz latina de setenta por cincuenta metros. La Capilla Mayor, que se sitúa bajo la actual, estaba alojada en un profundo ábside, exteriormente poligonal y semicircular en su desarrollo interior, mientras que se abrían dos ábsides semicirculares algo separados de ésta sobre los brazos del crucero. Con ser todo esto muy notable, encierra mayor interés la escultura que enriqueció este templo en el que aparece el maestro Esteban, que también lo era de la catedral de Santiago de Compostela. Ello explicaría el

interés y calidad de la iglesia pamplonesa que, sin duda, fue uno de los edificios románicos más notables del Camino de Santiago, fuertemente influido por el arte francés. Esto se pone de manifiesto en los relieves y fragmentos escultóricos procedentes de la catedral pero muy especialmente en los capiteles del claustro románico que se terminó hacia 1137. En unos y otros se han visto las manos del citado Esteban, arquitecto y escultor, y del más refinado y anónimo Maestro del Claustro. Los capiteles con las escenas de la vida de Job o el llamado de la Resurrección figurarán siempre entre las mejores piezas que produjo el románico europeo, por su inventiva y ejecución.

Por paradoja, la vida de este claustro románico con sus excepcionales capiteles, conservados hoy en el Museo de Navarra, tendría muy corta duración, pues fue destruido durante las luchas internas de la ciudad, donde se mezclaron un viejo enfrentamiento entre los distintos burgos o ciudades que componían la actual Pamplona, con cuestiones varias que afectaban al señorío episcopal de la ciudad y a la sucesión del trono de Navarra que pretendían Francia, Castilla y Aragón. Este enfrentamiento civil, ocurrido bajo Juana I de Navarra, casada con Felipe el Hermoso, hijo del Rey de Francia, se conoce como la guerra de la Navarrería que destruyó el burgo o barrio de este nombre en el que se encuentra la catedral –que no fue ajena a lo ocurrido–, siendo ésta saqueada y su claustro tan gravemente dañado que se decidió construirlo de nuevo.

Tampoco tuvo mejor suerte la catedral románica cuando el 1 de julio de 1390, siendo Rey de Navarra Carlos III el Noble, se hundió parcialmente el templo, afectando sobre todo a la nave mayor que caía sobre el coro en el que estaban enterrados otros monarcas navarros. Merced a la generosidad del Rey, pudo la catedral iniciar las obras de la nueva catedral gótica, pues entre otras donaciones y privilegios, aportó anualmente mil libras

para su construcción, estimándose que entre 1398 y 1407 la corona aportó unas trece mil libras frente a las ocho mil puestas por el cabildo. Carlos III nos dejó un sentido testimonio de su relación con la catedral, tras elegirla como lugar de enterramiento, y que justifica su largueza: «Como dias ha fuesse caido el cuerpo de nuestra iglesia de Santa María de Pamplona, la qual despues aca esta toda abierta en estado inhonesto, a muy grande deshonor de la dicha yglesia y de los fundadores, como porque aquella fue fundada et edificada et dotada por los reyes de buena memoria, nuestros predecesores que fueron, en la qual todos ellos coronados et sus cuerpos sepelidos, et Nos asimismo avemos sido coronados et por nuestra sepultura esleydo...»

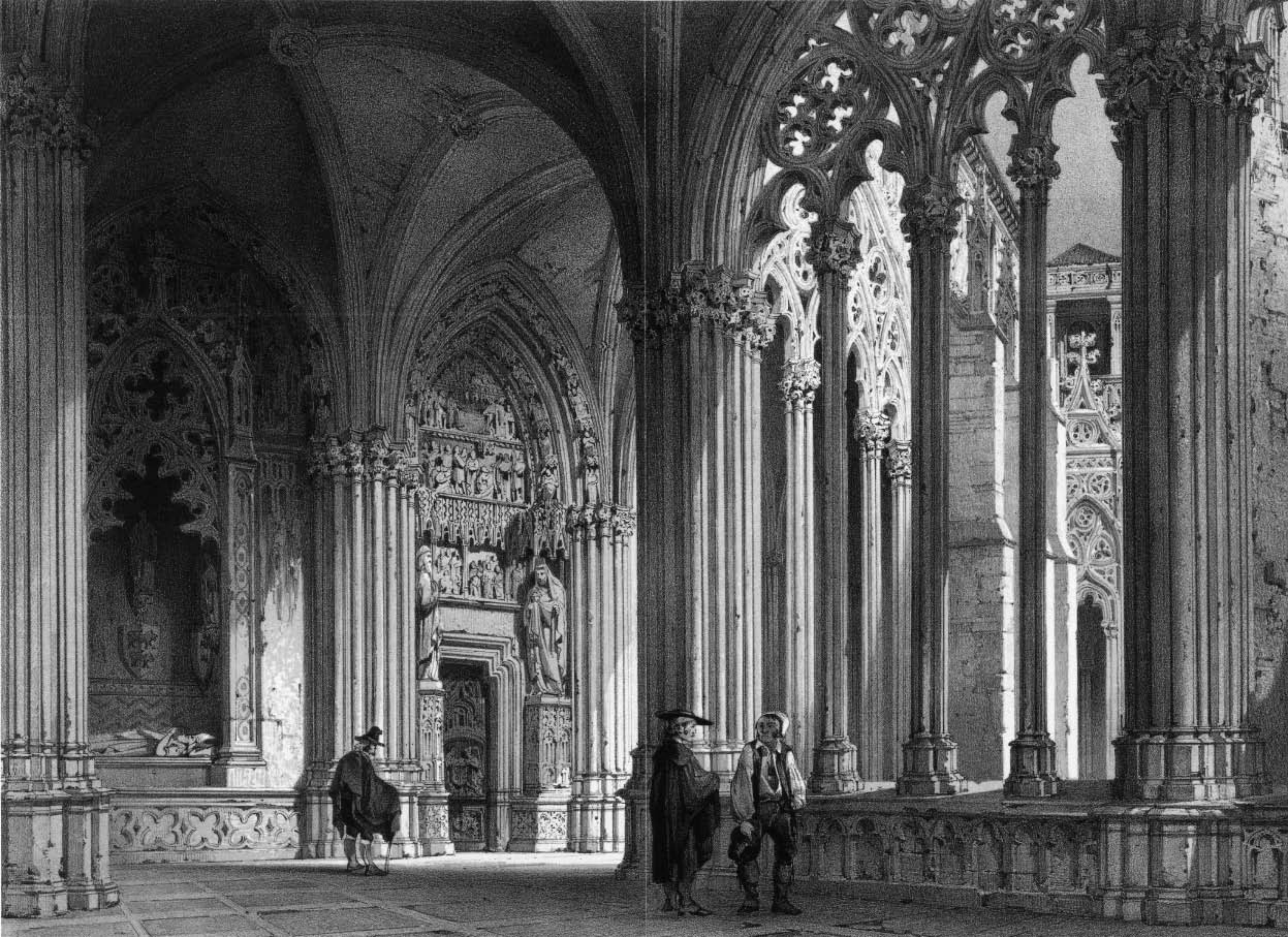
— *La catedral de Carlos El Noble* —

La primera piedra de la nueva catedral gótica se colocó el 27 de mayo de 1394, pudiendo darse por terminada en 1501, bajo la prelatura del cardenal-obispo Antoniotto Pallavicini. Fueron poco más de cien años con breves interrupciones en los que el cuerpo de la iglesia se hizo, resumiendo el proceso, en dos campañas principales. La primera terminaría a mediados del siglo XIV, poco después de la muerte de la Reina doña Blanca (1441), hija del Rey fundador, y la segunda correspondería al período 1481-1501, después de la interrupción producida por las guerras civiles y el enfrentamiento entre los beaumonteses y agramonteses que termina con la muerte de otra Reina, Leonor, hija de Juan II de Aragón y esposa de Gastón de Foix (1479).

Estos y otros muchos nombres y fechas no son producto de la mera erudición sino que merced a que los distintos reyes, reinas y prelados dejaron sus escudos heráldicos en

las distintas claves de la catedral, hoy sabemos el orden de construcción, haciéndose en la que hemos llamado primera etapa el cuerpo de la iglesia y en la segunda, desde el crucero, la cabecera. En este aspecto, las claves blasonadas de la catedral pamplonesa son verdaderamente ricas y bellas, y su reciente restauración les ha devuelto el vistoso colorido que un día tuvieron, cobrando el protagonismo que les corresponde en la memoria de la catedral. También el cabildo, que contribuyó económicamente a la construcción, dejó memoria de ello en uno de los primeros pilares de la nueva obra donde, debajo de un relieve en el que los canónigos se arrodillan ante la Virgen con el Niño, se lee en latín: *Capitulum ecclesiae Pampilonensis anno MCCCXCIIII*.

El templo cuenta con tres naves y otra de crucero, correspondiendo su anchura y reparto interior a la iglesia románica cuya cimentación general fue aquí aprovechada. Su antigua fachada románica aún se conservaba en el siglo XVIII cuando Ventura Rodríguez proyectó la actual neoclásica, derribándose entonces y añadiendo un tramo más al templo, que pasó de tener cinco tramos a contar seis, más el gran cuerpo de la fachada nueva. El proyecto de la catedral gótica, cuyo autor no conocemos si bien aparece desde el inicio de la obra el maestro Perrin de Simur, incluye capillas entre contrafuertes, no tan regulares en el lado sur como en el costado norte, por quedar allí algunos elementos arquitectónicos que nos retrotraen a la etapa románica. La mayor novedad de la iglesia consiste en la original forma de resolver la girola, que no tiene antecedentes en la arquitectura gótica castellana ni catalana, vinculándose a experiencias vistas en Soissons y Bayona. La girola pamplonesa tiene una envidiable unidad espacial, de tal manera que las capillas absidiales se confunden con la nave del deambulatorio formando un todo en planta y bóvedas de traza hexagonal. Recientemente se quiere ver la responsabilidad de este planteamiento en el propio Jehan



Lome, a quien conocemos más como escultor pero que figura en la documentación del archivo catedralicio como maestro mayor de la obra.

La nave mayor alcanza una altura de veinticinco metros mientras que las laterales se quedan en la mitad, por lo que esta diferencia de cotas da lugar a un escalonamiento muy importante en el que se abre un pequeño claristorio cuyos apuntados ventanales con delicada tracería sólo ocupan una parte pequeña de la superficie disponible, esto es, todo lo contrario a lo que sucede en León. Así mismo, en Pamplona se renunció al triforio, por lo que en el alzado interior resta una gran superficie muda y continua que, igualmente, la separa de los vistos en otras catedrales españolas, distanciándose tanto de Burgos como de Barcelona. Ante este hecho, algo insólito y que extraña ver hoy así, me encuentro tentado a pensar que aquí tuvo que decir algo el mundo de la pintura, pues no se entiende tal desnudez en la Edad Media. A favor de esto están las maravillosas pinturas aparecidas con motivo de la restauración encima de los arcos de la Capilla Mayor, tan góticas como la propia arquitectura. Esto sube de tono al contemplar la recuperada policromía de la bóveda donde se finge un maravilloso cielo estrellado, haciendo realidad aquella analogía entre bóveda celeste y bóveda construida. En este sentido ha sido un acierto no sólo su conservación sino sacar los colores a capiteles, impostas y claves. Las claves, a su vez, están realzadas por un cerco de rico color al igual que los nervios en su encuentro alto, todo lo cual habla de la importancia del color que en otros casos hemos perdido y desdeñado por el afán de dejar la piedra vista. En el caso de Pamplona tan sólo se echa en falta la suave lechada que igualó paramentos y ocultó el aparejo pétreo que hoy muestra las llagas como descaradas cicatrices. Estos detalles se avienen mal con la delicadeza de los acabados allí donde se han mantenido.

El magnífico aspecto que ofrece el templo desde los pies no es, sin embargo, el que tuvo en su origen, pues el traslado del coro al presbiterio ha alterado notablemente el carácter del edificio. En efecto, la Capilla Mayor se hizo muy pequeña y para colocar tan sólo el altar, mientras que el coro de los canónigos se situó de modo desahogado en los primeros tramos de la nave mayor hasta que, en 1946, se trasladó al presbiterio, debiendo eliminar para ello algunos sitiales. El coro tenía así mismo un trascoro al que pertenece la talla de Cristo Crucificado, obra superior de hacia 1577 de Juan de Anchieta, que se conserva en la capilla de su nombre y que antaño se conocía como *Cristo del Trascoro* si bien se talló para la Capilla Barbazana.

La presencia del coro en la nave explicaría la situación, hoy un tanto desamparada, del extraordinario mausoleo de Carlos el Noble y su esposa, Leonor de Castilla, obra máxima de la escultura medieval, pues el ámbito del coro fue el más deseado para enterramiento, ya que se creía en el mayor efecto de las plegarias y oraciones ante Dios si éstas pasaban físicamente por encima del sepulcro. Esta obra, como no hay otra en las catedrales españolas, se debe al mencionado Jehan Lome, de Tournay, quien la labró con un equipo de ayudantes (Johan de Lisle, Anequin de Sora, Vicent de Vyssant, etc.) en su taller de Olite, donde también trabajaba para el palacio real. Los trabajos se iniciaron en 1413 y en 1419 ya estaban concluidos. Labrado en alabastro, nos muestra una elevada cama sobre la que descansa en devota actitud de oración la pareja real, cuya cabeza encuentra el acomodo de un almohadón. El rostro del Monarca refleja mayor realismo que el de la Reina. Él lleva un león a los pies y ella dos lebreles. Los frentes del mausoleo muestran varias decenas de figurillas dolientes, los llamados «llorones» que, compungidos por la muerte de los Monarcas, lloran su ausencia o bien se recogen en



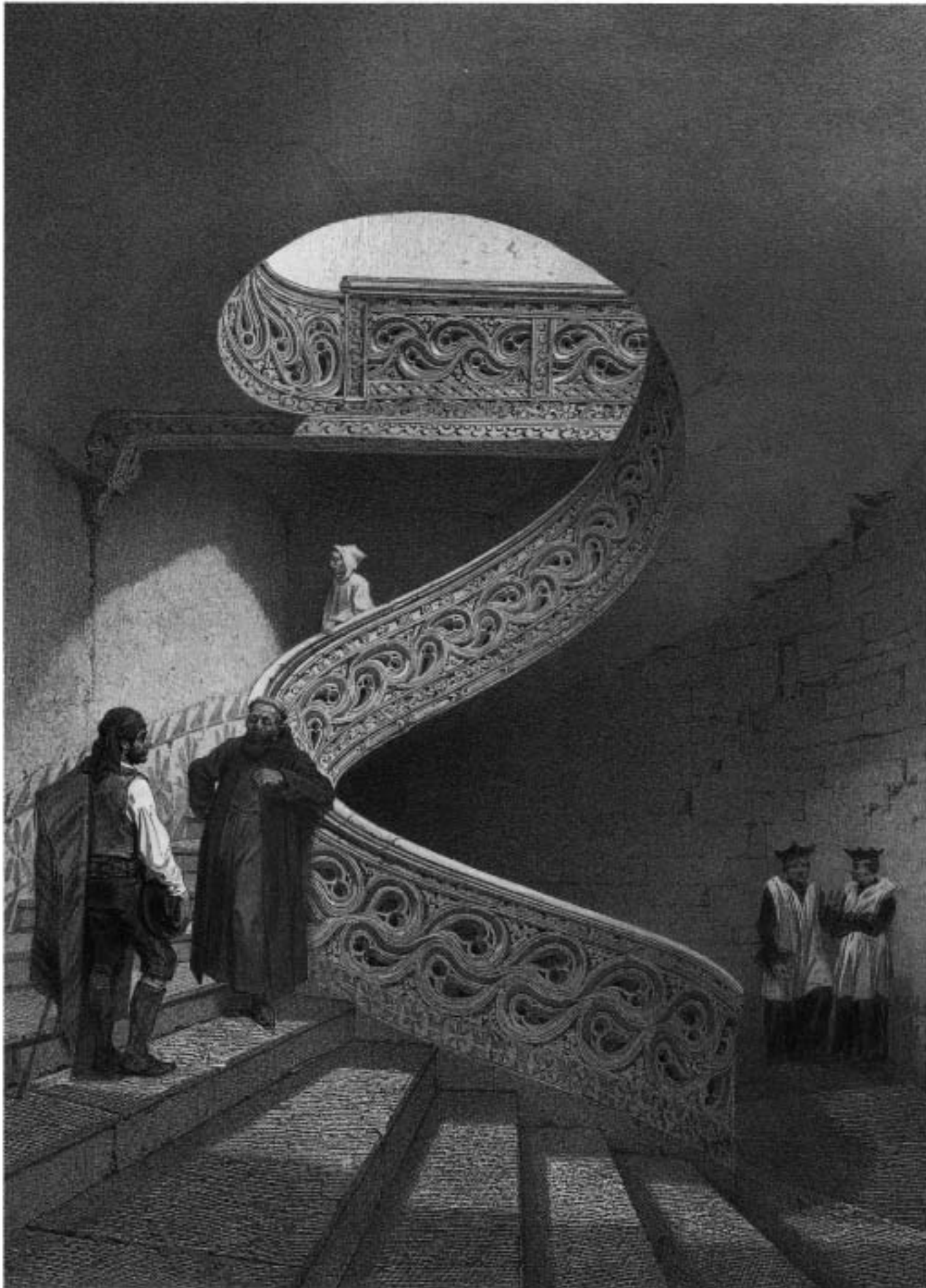
Santa María de la Real sin manto

oración y siempre en silencio. Todas las actitudes son distintas, mostrando el maestro de Tournay inventiva y arte en el modo de plegar ropas, sabiendo encontrar el preciso lenguaje expresivo para dar un particular tono religioso y funerario a esta obra sin par, donde al parecer se encuentran algunos retratos contemporáneos.

Frente al sepulcro, y tras la magnífica reja del presbiterio, que fechó y firmó en 1517 Guillermo de Ervenant, se encuentra la imagen de Santa María la Real, llamada en otro tiempo Santa María de La Seo de Pamplona, obra románica en madera oculta en parte por un posterior chapeado en plata, con ulteriores modificaciones y adiciones como el Niño. Bordeando el presbiterio se halla dispuesta la sillería coral que, hacia 1540, se contrató con el entallador de origen francés Esteban de O Bray, activo en tierras de Navarra y Aragón. Su estilo renacentista contó con la colaboración de otro gran maestro como fue Guillén de Holanda, con el que se quieren relacionar los mejores relieves de los respaldos que representan apóstoles, profetas y santos en una rica serie iconográfica.

— *Un claustro singular* —

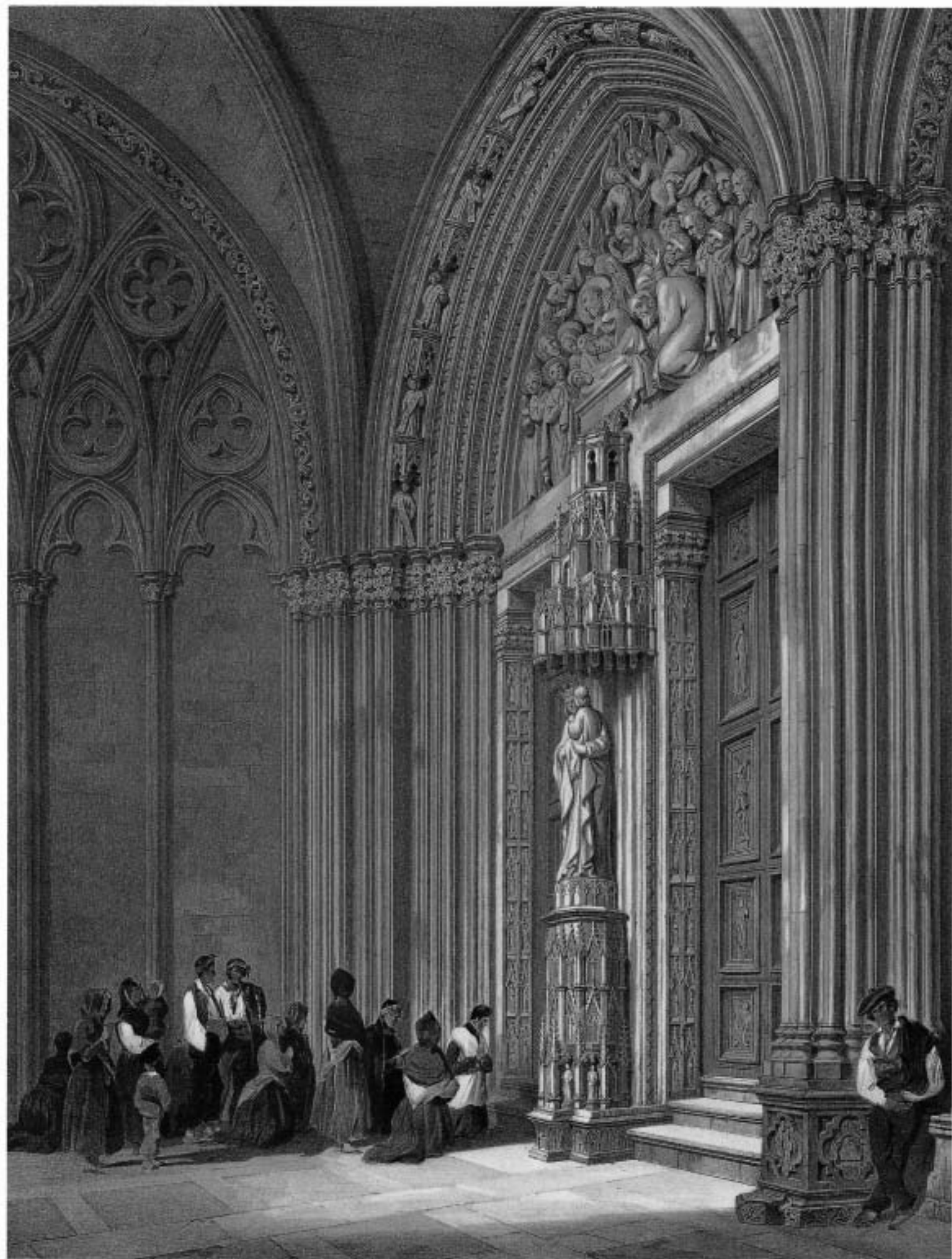
Para Victor Hugo había en la catedral de Pamplona cuatro cosas que le gustaban especialmente, a saber, el coro, el altar, la sacristía y el claustro, condenando en cambio muy enérgicamente la fachada neoclásica. El claustro pamplonés, que ya sabemos que se inició antes que el templo, es, en efecto, una joya como conjunto, pues va mas allá de ser un simple espacio cerrado por cuatro crujías, para convertirse en distribuidor de la compleja e interesante vida del cabildo de Pamplona. No puede entenderse este claustro al que se abren el refectorio, cocina, sala capitular, etc., además de enlazar con la iglesia a través de



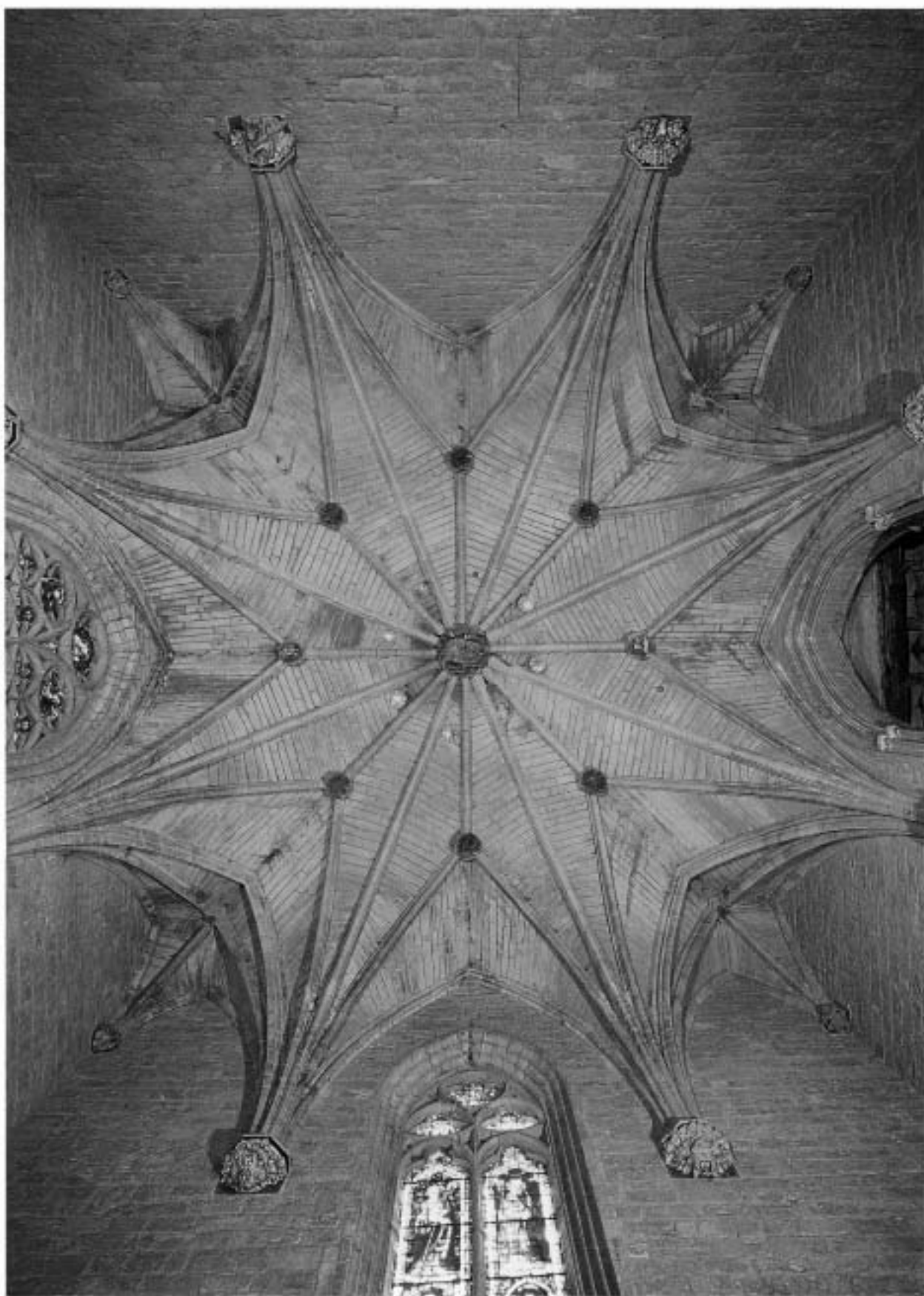
Escalera del claustro alto. (Villaamil)

la indescriptible puerta del Amparo, si no se recuerda que el cabildo, sujeto a la Regla de San Agustín, fue el único que entre nosotros conservó, hasta el siglo XIX, su carácter regular frente a los cabildos que en el resto del país se secularizaron muy pronto, en torno al siglo XIII, explicándose así la existencia de piezas comunitarias como el dormitorio y refectorio más propias de las ordenes monásticas que de los ámbitos catedralicios.

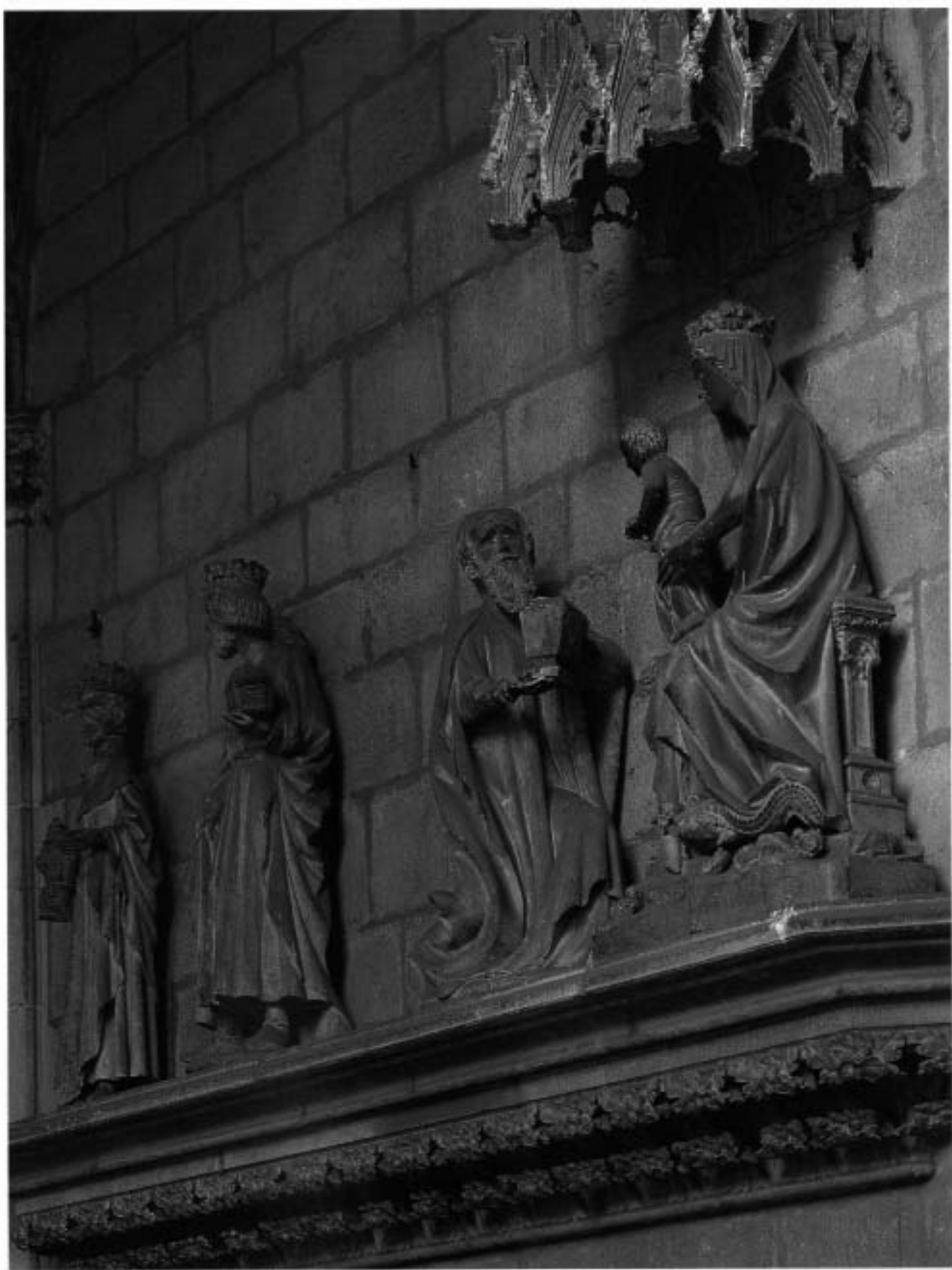
Tiene el claustro una planta cuadrada, con el lavabo canonical en un ángulo saliente, y consta de dos alturas, la baja y principal abovedada y un modesto sobreclaustro añadido a comienzos del siglo XVI. Sus alzados muestran una fina arquitectura muy abierta a través de amplios arcos que, contrariamente a lo que sucede en el templo, dominan visiblemente sobre los elementos ciegos o macizos. Los distintos dibujos de sus tracerías ayudan a distinguir las diferentes etapas de su construcción, debiendo insistir sobre la delgadez de sus maineles y calados. Puertas, sepulcros y relieves hacen del recorrido por sus ánditos un regalo para la vista y el espíritu. Se citó ya la puerta del Amparo, con la *Virgen y el Niño* en el parteluz, y en el tímpano la *Dormición de la Virgen*. Obra del siglo XIV, es la más fina de la serie, conservando en buena parte su policromía. Una segunda puerta, llamada Preciosa, permite el acceso al dormitorio. Su nombre se debe a la oración que los canónigos pronuncian al pasar ante ella (*Pretiosa in conspectu Domini...*), pero también coincide con su calidad estética, pues resulta admirable en su proporción y escultura, desde la *Anunciación* en bulto redondo, a los lados de la puerta, hasta la *Coronación de la Virgen* en el último registro del tímpano. La puerta del refectorio se identifica enseguida por la representación de la *Última cena* encima del dintel, siendo la más sencilla la inmediata del Arcedianato (destruido), con alto tímpano y relieves sobre la *Muerte y Resurrección de Cristo*.



Puerta del Amparo. (Villamiel)



Bóveda gótica de la Capilla Barbazana



Grupo de la Adoración de los Reyes en el claustro



Entrada a la Capilla Barbazana en el claustro. (Villaamil)

Con estas portadas compiten en belleza los sepulcros del obispo Miguel Sanchiz de Asiaín (1357-1463), bajo el cual se terminó el claustro, y que ha perdido la pintura que tuvo en otro tiempo, así como el sepulcro de Pere Arnau de Garro, obra finísima de comienzos del siglo XV relacionada con el taller de Lome. Entre tanta maravilla, bien dispuesta, sin agobiar, se encuentra el relieve de la *Epifanía*, elegante y cortés, llevando uno de los Reyes Magos la siguiente firma: *Jacques: Perut: fit: ceste: istoire.*

No muy lejos del delicioso relieve de Perut está la entrada monumental a la actual Capilla Barbazana pero que fue construida como sala capitular en la primera campaña del claustro, entre 1280 y 1318. Su bóveda estrellada fue una de las primeras de este tipo con larga descendencia en la arquitectura española, que luego daría cobijo al sepulcro del obispo don Arnaldo de Barbazán (1318-1355), a quien, al parecer, se debe la finalización de esta capilla que, además, sirvió de sala del tribunal eclesiástico, al menos en la segunda mitad del siglo XV y principios del siguiente.

Como contrapunto de este hondo ambiente medieval, el claustro cuenta con el sepulcro de Espoz y Mina, obra de José Piquer (1855), concebido con un espíritu de romántico clasicismo que, pese a su calidad, difícilmente le permite vivir en su entorno. Está más cerca de los criterios que un día dieron forma, desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la imponente fachada neoclásica de Ventura Rodríguez (1783), cuya obra dirigió Santos Ángel de Ochandátegui en sustitución del antiguo imafronte románico.



MAGNA HISPALENSIS

— *A la sombra del alminar* —

C UANDO Jerónimo Münzer llegó a Sevilla, el 4 de noviembre de 1494, lo primero que hizo fue subir «a la más alta torre de la iglesia de la Bienaventurada Virgen María, que antiguamente era la mezquita mayor» y contemplando desde allí la población comprobó que era dos veces mayor que la ciudad de Nüremberg donde él vivía. Aquella torre no era todavía la Giralda, sino sólo el alminar almohade que hoy sirve de apoyo al cuerpo de campanas que, en el siglo XVI, cosió con maestría singular el arquitecto Hernán Ruiz el Joven. El arte y el tiempo han hecho el resto y hoy la Giralda es la torre más bella de cuantas se hayan levantado jamás en Oriente y Occidente, sin acertar a separarlas de nuevo, pues, como dice Chueca, el campanario cristiano por su espontaneidad y frescura parece que está allí *a nativitate*.

Pero el alminar de la vieja mezquita ya era, por sí mismo, una de las maravillas de la arquitectura islámica y de ello se era ya consciente durante su construcción a juzgar

por lo que escribe el cronista árabe Ibn Sahib al-Sala (1198), refiriéndose a él: «Este alminar, que sobrepasa a los expositores y cuya novedad deja atrás a los historiadores de todas las mezquitas de al-Andalus, por la altura de su mole, el cimiento de su base, la solidez de su obra de ladrillo, lo extraordinario de su arte y lo admirable de su vista, que se eleva en los aires y se alza en el cielo, pareciendo al que lo mira a varias jornadas de Sevilla, que está entre las estrellas del Zodíaco». El alminar es, sin duda, el testimonio más vivo e importante que subsiste de la que fue mezquita mayor de Sevilla, comenzándose por Orden de Abu Yacub Yusuf en 1184, que utilizó en la obra a Ahmad Ibn Baso. Éste comenzó a construir la torre con aparejo pétreo, reutilizando sillares de construcciones anteriores en las que no faltan piezas romanas, pero la obra se interrumpió inmediatamente por la muerte de Abu Yacub, continuándolas su hijo Yacub Almansur, que encargó la obra al alarife Alí de Gomara, a quien se debe la imponente torre de ladrillo que hoy contemplamos. Las manzanas o esferas doradas que componían el *yamur* o remate del alminar fueron colocadas por Abu-I-Layt al-Siqilli, *el Siciliano*, el 10 de marzo de 1198, causando admiración a propios y extraños, según lo expresó Alfonso X el Sabio cuando, hacia 1250, en la *Crónica General*, se deshace en elogios hacia la obra, «pues de la torre que ya es de Santa María muchas son las nobresas, e la su beldad e la su alteza...». No es de extrañar que luego se convirtiera en leyenda, que corrió de boca en boca y recogen los historiadores, lo que supuestamente dijo Alfonso X cuando, siendo todavía infante, oyó la posibilidad de destruir el alminar antes de entregar la ciudad de Sevilla, esto es, «que por un solo ladrillo que quitasen a la torre, los pasaría a todos a cuchillo». Probablemente no pasa de ser una leyenda, pero habla del aprecio de los cristianos por esta joya de la arquitectura islámica. La obra almohade está compuesta por

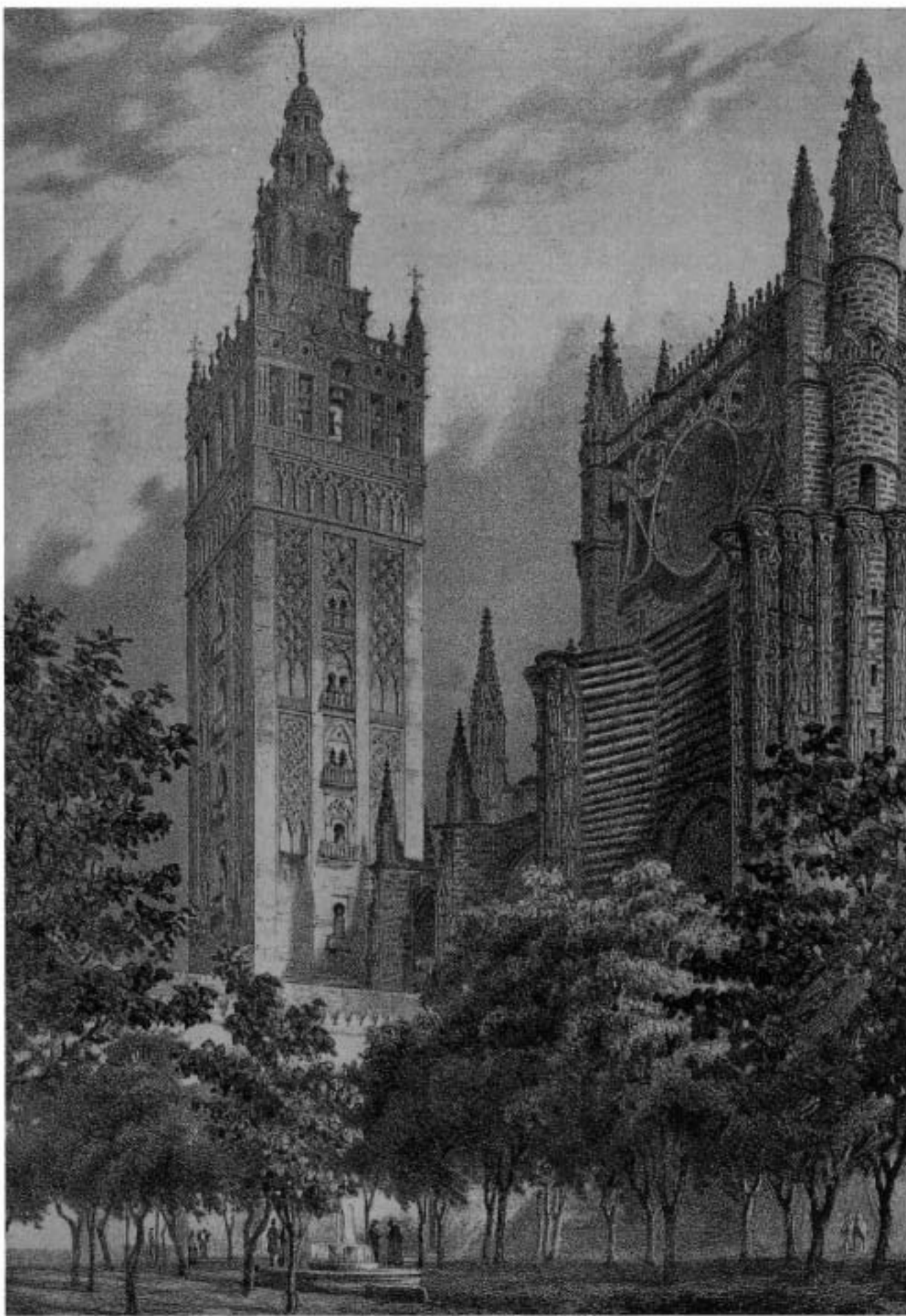
dos prismas de planta cuadrada, encerrado uno dentro de otro, entre los cuales se desarrolla la rampa que permite el acceso al cuerpo más alto con gran comodidad, de modo que, como recuerda el Rey Sabio, «cualesquier que allí quieren subir con bestias, suben hasta encima della». Las cuatro caras de la torre son diferentes aunque guardan una ordenación análoga, siendo ciega la parte baja mientras que en la alta aparecen muy bellas composiciones de ladrillo recortado formando redes de rombo superpuestas, lo que se llama *sebka*, dentro de paños rehundidos donde destacan amplios arcos angrelados. Gran parte de las torres-campanario mudéjares beberían de aquí para su decoración.

La parte almohade de la torre termina hoy en un friso de arcos entrecruzados, comenzando allí la obra cristiana concebida como un monumental cuerpo de campanas que ideó el arquitecto Hernán Ruiz el Joven, sin alterar ni reforzar la obra musulmana. Se hizo entre 1558 y 1568, siendo Arzobispo de Sevilla Fernando Valdés, que también era Inquisidor General, por lo que al colocar como remate de la torre la imponente estatua de la Fe —la que conocemos como *Giraldillo*— no hacía sino afirmar el espíritu contrarreformista de la iglesia sevillana, que en aquellos mismos años conoció un importante brote protestante compuesto por luteranos sevillanos que habían predicado la justificación por la fe, entre los que se encontraba nada más y nada menos que el magistral de la propia catedral. Sus procesos inquisitoriales fueron paralelos a la construcción de este monumento a la fe contrarreformista. La estatua que da nombre a toda la torre, Giralda, que no es sino una monumental veleta en bronce, obra bellísima y fundida en Triana por Bartolomé Morel (1568) que culmina los prácticamente noventa y cuatro metros de esta torre. En el llamado cuerpo del reloj una inscripción repite el siguiente versículo de los Proverbios: *Turris fortissima nomen Domini* (El nombre del Señor es torre fuerte).

El alminar formaba parte de la mezquita aljama que Abu Yacub decidió construir, abandonando la anterior mezquita mayor de Ibn Adabbás que luego fue colegial de San Salvador. La nueva obra estaría a cargo del mencionado Ahmed Ibn Baso y se construyó entre 1172 y 1176 a falta de la decoración final. Con todo debía de ser muy sobria comparada con la de Córdoba, sin que por ello dejara de ser bella. Su planta sirvió de solar a la catedral de tal modo que se reconoce bien la coincidencia entre la sala de oración con el templo gótico, debiendo de imaginar su interior compuesto por diecisiete naves separadas por arcos apuntados de herradura de ladrillo y en dirección norte-sur, de tal manera que el actual muro meridional de la catedral coincidiría con la quibla, donde se abría el mihrab coincidiendo con la mayor profundidad de la capilla llamada de la Antigua. Más evidente resulta el patio de abluciones o patio de los Naranjos, donde todavía se pueden ver dos arquerías almohades habiéndose perdido la tercera al hacer el gran cuerpo del Sagrario, obra iniciada por Miguel de Zumárraga en 1618. Este patio, bajo el que corre el agua y donde se conservan imponentes aljibes, lo vio Münzer plantado de cidros, limoneros, naranjos, cipreses y palmeras.

La gran mezquita sevillana tuvo una entrada principal al Patio de los Naranjos que es la que hoy llamamos del Perdón, en el eje mayor y coincidiendo con el mihrab-capilla de la Antigua. Bajo un arco de herradura apuntada, todavía se conservan las excelentes hojas originales de madera chapada en bronce con decoración de lazos, atauriques e inscripciones coránicas, sobre las que destacan los maravillosos aldabones, también en bronce e igualmente almohades, que con buen criterio y por fortuna inmensa están allí desde el siglo XII.

Conquistada la ciudad de Sevilla por Fernando III el Santo el 23 de noviembre de 1248, dice la *Primera Crónica General* que «comenzó luego lo primero a refrescar a onrra



La Giralda desde el Patio de los Naranjos. (Parcerisa)



Exterior, capillas y dependencias de la catedral. (Parcerisa)

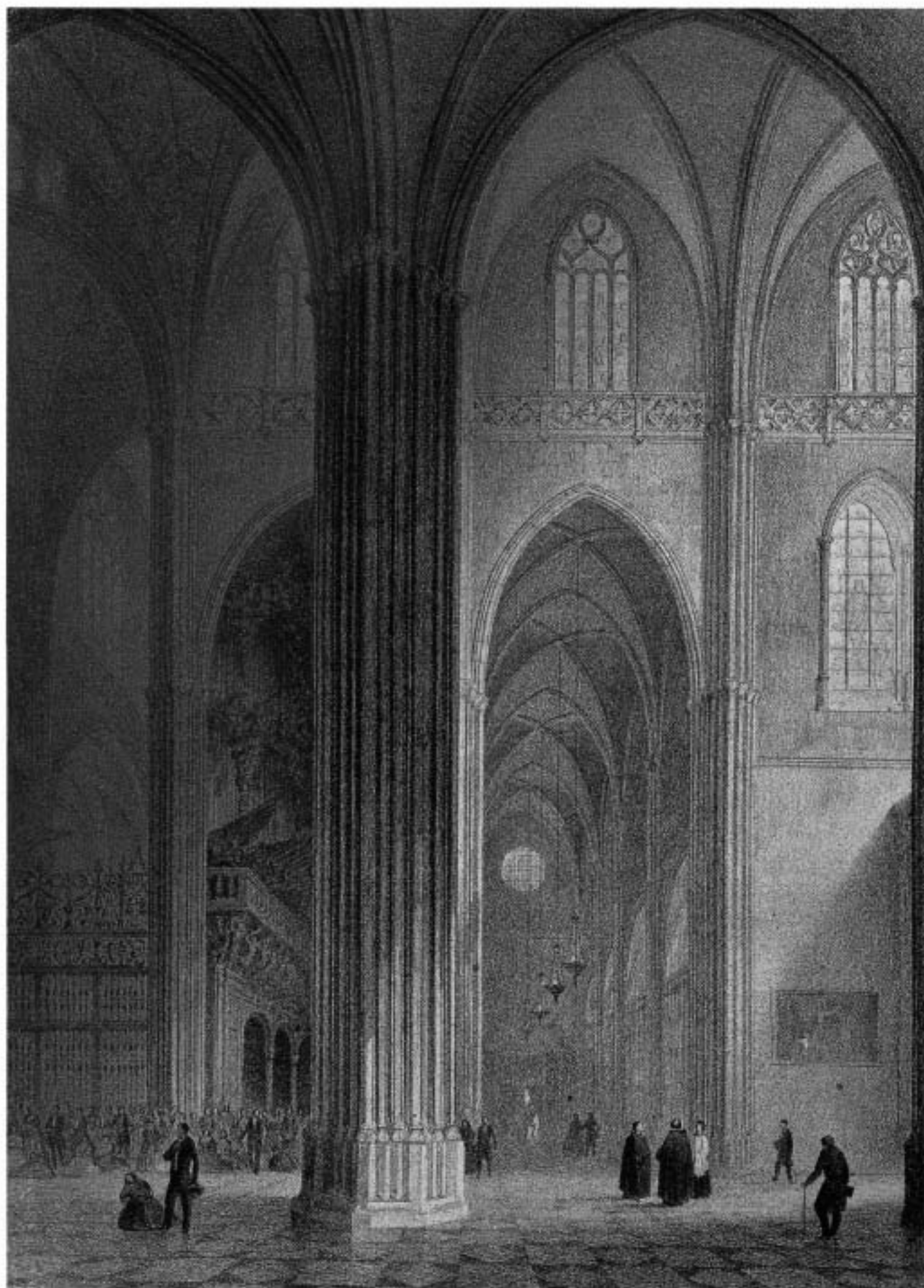
y a loor de dios et de sancta maría su madre, la siella arçobispal, que antiguo tiempo avie que estava yerma et bazía et era huerfana de so digneral pastor; et fue y ordenada calongia mucho onrrada a onrra de sancta maría, cuyo nombre esa yglesia noble et sancta lieva». El entonces obispo de Córdoba ofició la purificación de la mezquita consagrándola y dedicándola a Santa María de la Sede (1252). Como ocurriría en Córdoba y otras mezquitas convertidas en templos cristianos, se varió la orientación, colocando el altar mayor en el lado oriental y situando tras él la Capilla Real. En estos primeros años fue fundamental la figura del Arzobispo Raimundo de Losana o don Remondo (1259-1286), promovido desde la diócesis de Segovia, a quien se deben las primeras Constituciones que dieron una fisonomía al cabildo de Sevilla (1261), teniendo en su composición semejanza con las de Toledo. En ellas se establecía el número de once dignidades, cuarenta canónigos y cuarenta racioneros. La fundación de capillas, la erección de nuevos altares, el entierro dentro de la mezquita-catedral, etc., fueron transformando el interior, que se vio dañado por varios terremotos a lo largo del siglo XIV, hasta el punto de empezar a hablarse en 1388 de un nuevo templo. Esto se hizo definitivo en un momento en el que, estando vacante la sede, por muerte del Arzobispo Gonzalo de Mena, el cabildo decidió en 1401 acometer la obra de una nueva catedral.

— *Tal e tan buena que no haya otra su igual* —

Reunido el cabildo capitular, bajo la presidencia del deán don Pedro Manuel, acordó en aquel año la construcción de una catedral singular que, como recoge la documentación, deseaba que fuera «tal e tan buena que no haya otra su igual», si bien la

tradición oral recogida por muchos autores afirma que los capitulares manifestaron que la deseaban «tan grande, que los que la vieren acabada nos tengan por locos». De cualquier forma es cierto que se puso empeño en sobrepasar a cuanto hasta entonces se había hecho, resultando finalmente uno de los mayores templos de la cristiandad. Las obras comenzaron muy pronto, ocupando la sede el Arzobispo Alonso de Egea (1403-1408), que venía de la sede de Ávila y ya fue enterrado en la Capilla de San Laureano, a los pies del templo, por donde comenzó su construcción, lo cual indica un importante ritmo de obra. A mediados de siglo ya se trabajaba muy cerca de las bóvedas y se comienzan a labrar las portadas del Nacimiento y del Bautismo, a los pies de la iglesia, con las formidables esculturas en barro cocido y policromado, de sobrecogedor realismo, debidas al escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña (1464-1467) y a su continuador Pedro Millán. Poco después los Libros de Fábrica recogen encargos y pagos al maestro Enrique Alemán por las vidrieras que se van a colocar en las naves laterales y la nave mayor, hacia 1480, iniciando así la importante colección de vidrieras en las que también trabajarían Arnao de Vergara, Arnao de Flandes y Carlos de Brujas. Nuestro viajero alemán Münzer, al visitar Sevilla en 1494, pondera la catedral en obra y añade «creo que en seis años estará completamente terminada»; no obstante, el cimborrio no se cerró hasta 1506, pudiéndose consagrar el templo al año siguiente.

El templo tiene un planta inusual, pues, abandonando los esquemas tradicionales de disposición cruciforme, ocupa toda la superficie de la sala de oración de la mezquita, heredando así su planta rectangular de ciento dieciseis metros de largo por setenta y seis de ancho. El interior se reparte en cinco naves, más dos hileras de capillas laterales, contando con una nave de crucero que no sobresale en planta pero que sí cruza y corta



Naves laterales del lado norte. (Parcerisa)



Naves y crucero de la catedral. (Villaamil)

perpendicularmente con su altura las cinco naves, encontrándose en sus extremos las portadas de San Cristóbal, al sur, y la de la Concepción, al norte, sobre el patio de los Naranjos. Su nave mayor asoma sobre las laterales que tienen la misma altura. Las bóvedas son cuatrimpartitas a excepción de las del pequeño cimborrio sobre el transepto e inmediatas que, con ricas soluciones estrelladas, se rehicieron por Rodrigo Gil de Hontañón en 1519, tras su hundimiento ocho años antes. Este mismo crucero se volvió a hundir parcialmente en 1888, por lo que fueron reconstruidas siguiendo el modelo antiguo por Joaquín Fernández. Así mismo, las dos naves principales, central y transversal del crucero, llevan un nervio longitudinal, como en la catedral de Burgos.

Sobre el autor de los planos nada sabemos aunque los vinculamos a Alonso Martínez que fue último maestro de la mezquita-catedral entre 1386 y 1396. Desde el comienzo de las obras aparece el maestro Isambret, siguiéndole en el siglo XV, entre otros, Carlin, Norman, Pedro de Toledo, Francisco Rodríguez, Juan de Hoces, hasta llegar a Alonso Rodríguez (1496-1513), que remató la obra. Ocasionalmente se asomaron a la catedral maestros como Simón de Colonia para pronunciarse sobre aquel cimborrio (1496) que se hundió en 1511.

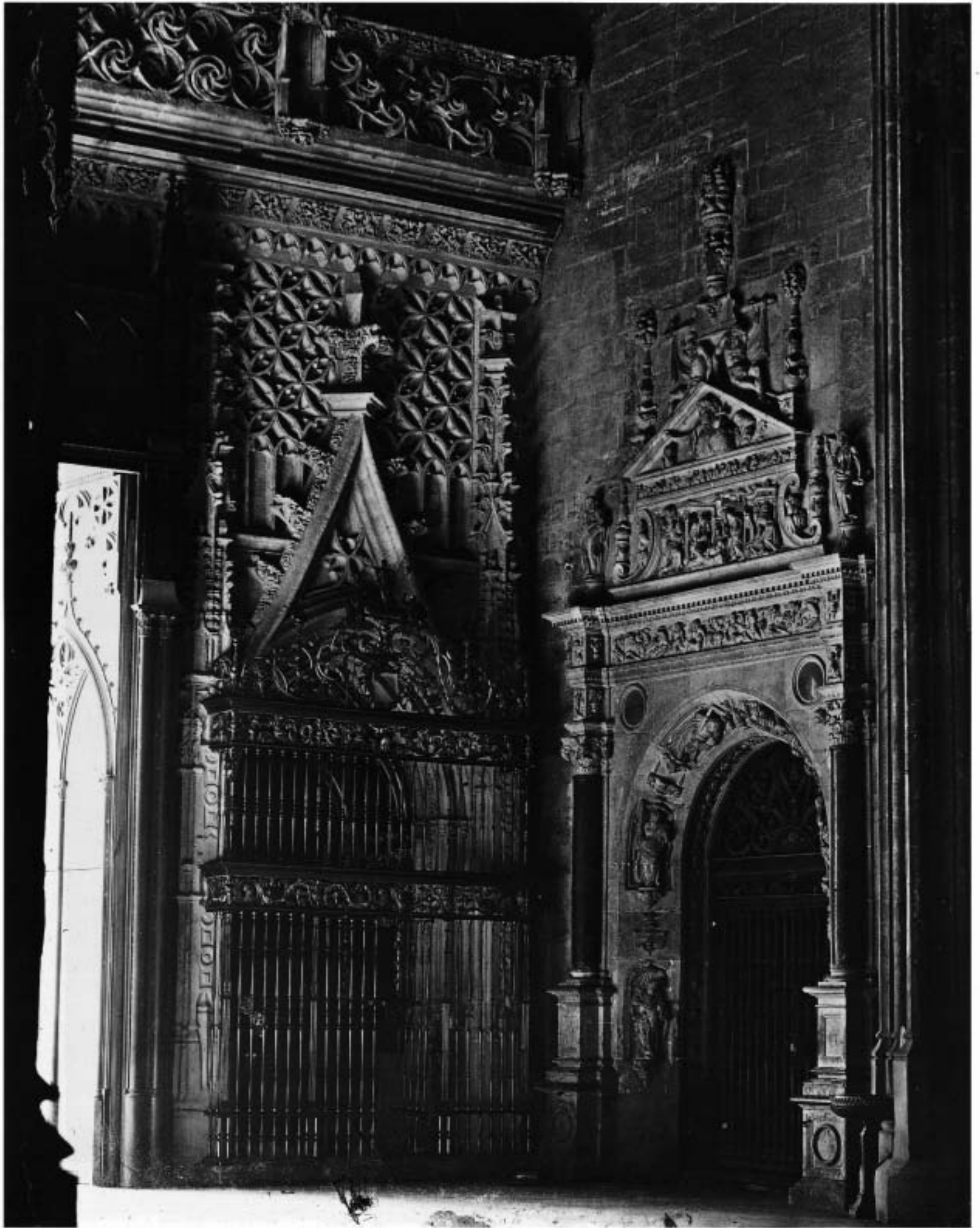
En su nave mayor, que alcanza los treinta y seis metros de altura sobre los dieciseis de su luz, se colocó la Capilla Mayor, dejando por detrás del retablo una nave a modo de girola recta, a la que se abre la Capilla Real que luego comentaremos. Enfrente del presbiterio, al otro lado del crucero, se situó el magnífico coro, dejando entre él y el presbiterio un espacio para los fieles en las ceremonias solemnes. Para la misa ordinaria y otras celebraciones menores se utilizaba el trascoro, que se organiza como un segundo presbiterio donde no faltan los púlpitos para la predicación, dando así sentido a este amplio

espacio de la catedral. El trascoro actual se debe a un proyecto de Miguel de Zumárraga (1619), de tradición clásica, con bellos mármoles y jaspes, presidido todo por la tabla de la Virgen de los Remedios, una de las pinturas más antiguas que conserva la catedral, quizás de principios del siglo xv.

El templo, construido en piedra que llegaba a la ciudad por el Guadalquivir, procedente de las canteras de Jerez, Puerto de Santa María y Sanlúcar de Barrameda, conoció a lo largo del siglo xvi nuevas adiciones. Entre ellas destacan la Capilla Real, en el centro de la cabecera, entre las puertas de las Campanillas y de los Palos, que permiten el acceso al templo por el testero como haría, a imitación de Sevilla, la gran catedral metropolitana de Méjico. La capilla, que contiene los restos mortales de Alfonso X el Sabio y de Beatriz de Suabia, fue trazada por Gaínza, abovedada por Hernán Ruiz el Joven y terminada por Juan de Maeda, todo entre 1550 y 1575. El carácter monumental alcanzado por esta capilla rompió la geometría del rectángulo que ocupaba en planta la catedral, como también lo hicieron, construyéndose fuera de él, la sacristía de los Cálices, la sacristía mayor y el conjunto de la antesala y sala capitular. La primera es una obra tardogótica iniciada por Diego de Riaño y acabada por Gaínza en 1537, mientras que la sacristía mayor es una joya del primer Renacimiento español en la que intervinieron Riaño, Diego de Siloe y Gaínza, que terminó su construcción en 1543. La combinación de sus columnas, arcos, aveneradas trompas, entablamentos y cúpula es absolutamente excepcional, además de servir de preciosa caja a un incontable número de obras de arte de primer orden. En tercer lugar, el antecabildo y sala capitular, ésta de planta oval, se deben fundamentalmente a Hernán Ruiz el Joven, si bien la terminación de ambas obras, entre 1583 y 1592, se hizo por otros maestros. El citado sagrario, obra del siglo xvii, y las dependencias del archivo, contaduría



Trascoro en la nave central. (Parcerisa)



Detalle del interior de la catedral

y oficinas, que comenzadas en 1760 en el lado sur se terminarían en 1929, completarían la dilatada obra constructiva de las obras accesorias al templo.

— *El universo de una iglesia* —

En la catedral de Sevilla sobrecoje su arquitectura y anonada cuanto contiene, y ante la necesidad de resumirlo recordamos el soneto cervantino al túmulo de Felipe II que se levantó en la propia catedral: «Voto a Dios que me espanta esta grandeza / y que diera un doblón por describilla....». Describir el interior de la catedral en sus capillas, cuadros y altares, museo y tesoro, es tarea de titanes que no podría hacer ni el mismo gigante San Cristóbal, pintado cerca de la puerta de su nombre y obra del italiano Mateo Pérez de Alesio (1584). Por ello mencionaremos algunas de las obras más significativas de este universo catedralicio donde no hay arte ni oficio, materiales ni expresión artística imaginable que no tenga aquí una exquisita representación. Desde la arquitectura a la música, desde la pintura a la literatura, desde la escultura a la ciencia, orfebrería, bordados o miniaturas componen un fértil magma que nos envuelve hasta dejarnos sin sentido, pues nada fue ajeno a la catedral, a sus prelados, ni a su poderoso cabildo. Éste contó con unos recursos fuera también de toda ponderación en una ciudad que, desde 1492, coincidiendo con la práctica terminación de la catedral, se convirtió en cabecera de las Indias, con todo lo que ello representaba de actividad económica y mercantil. La catedral fue el mejor eco de esta pujante vitalidad que se traduce en retablos, capillas, donaciones y todo lo que se engarza en su noble arquitectura o se custodia en su biblioteca y archivo.

En la Capilla Mayor, donde danzan los seises en determinadas festividades solemnes, se hallan dos obras grandiosas. La primera, la reja que protege el presbiterio en su lado principal, obra de Francisco de Salamanca, labrada entre 1518 y 1529 y de exquisito gusto plateresco. La segunda, el excepcional retablo iniciado por el flamenco Dancart (1482) y acabado dentro del siglo XVI por los hermanos Jorge y Alejo Fernández, escultor y pintor respectivamente. No obstante, aún se añadirían dos calles más a las siete existentes, hacia 1550, con esculturas de Roque Balduque y Juan Bautista Vázquez. El conjunto, finalmente, con unas dimensiones de dieciocho metros de anchura por casi veinte de altura, dividido en calles y cuerpos, alberga decenas de esculturas que componen escenas de la vida de Cristo y María, en madera policromada de un efecto magnífico. El santoral sevillano se recoge en el banco del retablo, mientras que el Cristo del Millón lo corona en la Espina. Entre sus imágenes destaca la Virgen de la Sede, titular de la catedral, chapada en plata.

El coro también lleva una reja de Francisco de Salamanca (1518-1523) y su sillería, tallada en maderas nobles y duras como el ébano, cuenta con sitiales altos y bajos, destacando los rasgos góticos que conviven con los respaldos mudéjares de lazo. Sabemos que su maestro principal fue Nufro Sánchez si bien luego intervino el citado Dancart. En el centro, el facistol para los cantorales, obra excelsa de Hernán Ruiz el Joven, que diseñó una obra de arquitectónicos rasgos clásicos cuyos bronce fundió Morel, siendo los relieves de Juan Marín y Juan Bautista Vázquez el Viejo (1564-1565). En lo alto, envolviéndolo todo con el sonido de sus tubos y trompetería, las soberbias cajas de los órganos del siglo XVIII, con esculturas de Pedro Duque Cornejo. Conviene imaginar, por un momento, lo que representa este recinto coral, con sus ciento diecisiete asientos ocupados por canónigos,



Retablo mayor, obra de Dancart



Inmaculada Concepción de Martínez Montañés

racioneros, *veinteneros* (miembros del clero catedralicio que, en número de veinte, sin pertenecer al cabildo, asistían al coro para cantar), los *seises* (niños a los que hoy conocemos mejor como danzantes, pero que fueron niños o mozos de coro, para las voces agudas cuyo número giraba en torno a seis, pero rebasándolo habitualmente) y los músicos o ministriles, además de los órganos, para entender que la catedral convierte su arquitectura en la caja de resonancia de ese magistral y complejo instrumento que llamamos coro.

Como piezas escultóricas máximas, la catedral custodia dos obras maestras del arte español del siglo XVII y ambas debidas a Martínez Montañés; nos referimos a *La Ciegucecita*, nombre con el que se conoce en Sevilla a la Inmaculada (1631) que se encuentra en una de las capillas de los Alabastros, junto al coro, y el llamado *Cristo de la Clemencia* (1603), en la Capilla de los Cálices, encargado por el arcediano Vázquez de Leca, a quien se debe la construcción del sagrario en el patio de los Naranjos. Ambas son de una belleza indescriptible donde el idealismo de tradición renacentista sigue imponiéndose a la concepción realista propia del barroco. Fueron pintadas las dos por Francisco Pacheco, el suegro de Velázquez.

Junto a estas y otras muchas imágenes de devoción no podía faltar en la catedral la escultura funeraria, donde recorreríamos el camino que va desde el sepulcro exento de don Juan de Cervantes, de marcado realismo gótico como obra que es de Mercadante de Bretaña (1458), pasando por las delicadas labores decorativas a la italiana que Fancelli plasmó en el sepulcro del cardenal don Diego Hurtado de Mendoza (1510), en la Capilla de la Antigua, hasta llegar al ecléctico y notable sepulcro de Colón de Arturo Mélida (1891), que, procedente de la catedral de La Habana, se instaló en el brazo sur del crucero en 1902.

La colección pictórica de la catedral sirve para hacer buena parte de la historia de la pintura española, pues, sólo de los siglos XVI y XVII, nos encontraríamos con los nombres de Campaña (*Descendimiento*), Vargas (*Adoración de los pastores*), Morales (*Tríptico del Ecce Homo*), Zurbarán (*Inmaculada Concepción*), Alonso Cano (*Virgen de Belén*), Murillo (*La visión de San Antonio*) y Valdés Leal (*Liberación de San Pedro*), entre otros muchos, hasta llegar a Francisco de Goya con el delicioso cuadro de las Santas mártires sevillanas *Justa y Rufina* (1817).

Junto a las artes mayores, arquitectura, escultura y pintura, no hay en la catedral de Sevilla nada *menor*, y así lo demuestra su rica orfebrería donde destaca la custodia procesional de Juan de Arfe (1587), la llamada Grande para distinguirla de la Chica, atribuida a Francisco de Alfaro (1600), del mismo modo que a *La Cieguecita* de Montañés se la conoce como la Concepción Chica para distinguirla de la Concepción Grande que preside, en la capilla de su nombre, el primer retablo salomónico sevillano (1658). La custodia renacentista de Arfe, con sus más de tres metros de altura, sigue un interesante programa cristológico y mariano inspirado por Francisco Pacheco que se distribuye por sus cuatro templete decrescentes, todo en una plata cuya ley fue superada por el arte.

Otro nombre propio ligado al arte de la plata es el de Juan Laureano de Pina, a quien la catedral hispalense debe, entre otras cosas, la urna de plata que labró, entre 1690 y 1719, para guardar el cuerpo de San Fernando, a los pies del retablo de Nuestra Señora de los Reyes en la Capilla Real. Es sin duda una de las piezas más importantes de la orfebrería barroca, a la que hay que sumar el frontal de San Leandro, también en plata y del propio Pina, con modificaciones de Villaviciosa en 1739.

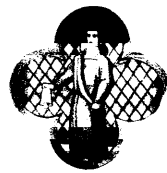


Sepulcro del Cardenal Cervantes en la Capilla de San Hermenegildo



Detalle de *Las Santas Justa y Rufina* de Goya

Como resumen imposible de todo cuanto puede decirse de la *Magna Hispalense*, traemos aquí lo sentido y escrito por Galdós en los *Episodios Nacionales*, a través de uno de sus personajes: «Al encontrarme dentro de la iglesia, la mayor que yo había visto, sentí una violenta irrupción de ideas religiosas en mi espíritu. ¡Maravilloso efecto del arte, que consigue lo que no es dado alcanzar a veces ni aun a la misma religión! Yo miraba aquel recinto grandioso, que me parecía una representación del Universo...»





CÓRDOBA, MEZQUITA Y CATEDRAL

— *La mezquita* —

LA PARTICULAR HISTORIA DE España durante la Edad Media ha hecho de nuestra arquitectura una especie de Jano bifronte, una moneda de dos caras, que según cómo se la mire deja ver el rostro islámico o la efigie cristiana. Así ocurre de modo muy especial con la mezquita-catedral de Santa María de Córdoba, donde la vista puede recorrer las naves de la mezquita columnaria más hermosa que se haya construido jamás o bien admirar el espectacular coro barroco del formidable templo catedralicio, todo sin salir del mismo recinto. Sabemos que muchos de nuestros templos mayores se erigieron sobre la mezquita aljama de ciudades como Sevilla, Granada, Jaén, Toledo o Palma de Mallorca, entre otras muchas, pero habitualmente la nueva obra cristiana borró las huellas de la sala de oración musulmana y sólo en casos como Sevilla se conservó el patio y el alminar, que con un cuerpo de campanas añadido conocemos como la Giralda. Con ello se perdieron, a buen seguro, muchas obras notables del arte hispanomusulmán, al igual

que previamente la construcción de aquellas mezquitas hizo perecer interesantísimos templos de la época visigoda que ya desempeñaban su dignidad catedralicia. En todos los casos el carácter sacro del lugar y la afirmación de una nueva religión sobre la anterior hicieron del solar catedralicio una suerte de palimpsesto sobre el que se escribieron las páginas más brillantes de la arquitectura española.

Ésta es la situación de la mezquita-catedral cordobesa cuya historia está tan imbricada que resulta imposible hablar de una o de otra sin referirse constantemente a las dos pues son, al final, dos arquitecturas siamesas difíciles de separar. No obstante se hablará primero del interesante desarrollo arquitectónico de la mezquita, para luego presentar las modificaciones y adiciones de época cristiana, a raíz de la conquista de la ciudad en el siglo XIII.

Sobre el lugar que muy presumiblemente fue templo romano, sabemos que en época visigoda hubo una basílica de tres naves dedicada a San Vicente que, después de la conquista musulmana, todavía siguió algún tiempo en manos cristianas. En el año 751 Abd al-Rahman I decidió comprarla para convertirla en mezquita, funcionando como tal hasta que en el 786 se derriba para hacer una nueva mezquita más capaz que la vieja basílica visigoda. De ésta sabemos poco más que el nombre que nos han transmitido los cronistas árabes y mozárabes, estimando que un fragmento mutilado de un sarcófago paleocristiano y un pilar visigodo con fina decoración geométrica pueden proceder del templo ahora destruido. Lo que sí resulta seguro es que parte de los capiteles de la basílica visigoda fueron aprovechados en la nueva mezquita, tal y como podemos ver hoy en la que se llama mezquita primitiva; siendo igualmente más que probable que el perfil de herradura de sus arcos tenga la misma procedencia e inspiración, con lo cual puede decirse que parte del

cuerpo y alma de la basílica de San Vicente se perpetuó en la singular sala de oración iniciada por Abd al-Rahman I y acabada por su hijo Hixem I, constituyendo al mismo tiempo y paradójicamente uno de los testimonios más notables del arte omeya.

Los cronistas árabes como Al-Razi y Maqqari nos han dejado noticias de aquellos primeros momentos de la nueva construcción que fijó para sucesivas ampliaciones la imagen definitiva de la mezquita. Su planta dibujaba un rectángulo de proporción dupla, de cerca de ochenta metros de lado, dividiéndose en dos partes bien diferenciadas, el patio con el alminar y la sala de oración. Ésta contaba con once naves de doce tramos perpendiculares al muro del fondo o quibla (lado sur), en el que se abre el mihrab. Lo verdaderamente original es el sistema de arquerías que separa las naves, pues aprovechando elementos romanos y visigodos, como fustes de columnas, capiteles, etc., supieron hallar una solución que, siendo de gran belleza, resolvía varios problemas estrictamente funcionales al mismo tiempo.

Éstos eran, en primer lugar, cubrir la superficie de la sala de oración apoyando en elementos que no restaran excesiva visibilidad al interior, lo cual se consiguió con finos fustes de mármol; en segundo término, dotar de la altura suficiente al interior para que no resultara ahogado en los días de máxima afluencia de fieles, para lo cual se superpusieron dos series de arcos, de herradura el de abajo y de medio punto el superior, hasta alcanzar unos diez metros de altura; y, finalmente, resolver la evacuación de aguas de la extensa cubierta, lo cual se hizo por medio de unos canales que corren sobre el espinazo de las arquerías descritas, convirtiéndolas, a la postre, en verdaderos acueductos. El efecto que esta solución ofrece en el interior, donde la vista puede dirigirse en el sentido de las naves, transversalmente o bien buscar la alineación diagonal de sus columnas, todas sobremontadas

por aéreos arcos de herradura en los que se combinan el rojo del ladrillo y la blancura de la piedra, supera a cuantas emociones se hayan podido tener hasta entonces en relación con la arquitectura.

Tanto la sala de oración como el patio con la fuente de abluciones y el primitivo alminar, obra de Hixem I, estaban dentro del poderoso muro perimetral, de buena cantería a soga y tizón, rematado todo él por unas características almenas sirias escalonadas que dan a la mezquita un aspecto de fortaleza. De esta primera etapa sólo resta una puerta de acceso, la llamada de San Esteban —antiguamente de los Visires—, que se abre bajo una especie de matacán y da entrada directamente a la sala de oración.

La pujanza creciente de Córdoba y el incremento de su población obligó a ampliar la mezquita mayor en el siglo IX, siendo Abd al-Rahman II y su hijo Muhámmad I a quienes se debe la primera ampliación que, muy sabiamente, no modificó nada de lo construido, limitándose a abrir en el muro de la quibla tantos huecos como naves tenía la mezquita y añadir ocho tramos más a las mismas, cerrándolas por el sur con un nuevo muro y mihrab (848-855). En esta campaña se siguieron aprovechando materiales ya labrados, sobre todo fustes y capiteles, si bien comienzan a aparecer otros trabajados expresamente para este lugar. Se abrieron también nuevas puertas como las llamadas hoy de los Deanes, de paso al patio de los Naranjos, y la modificada de San Miguel, para acceder a la ampliación de Abd al-Rahman II.

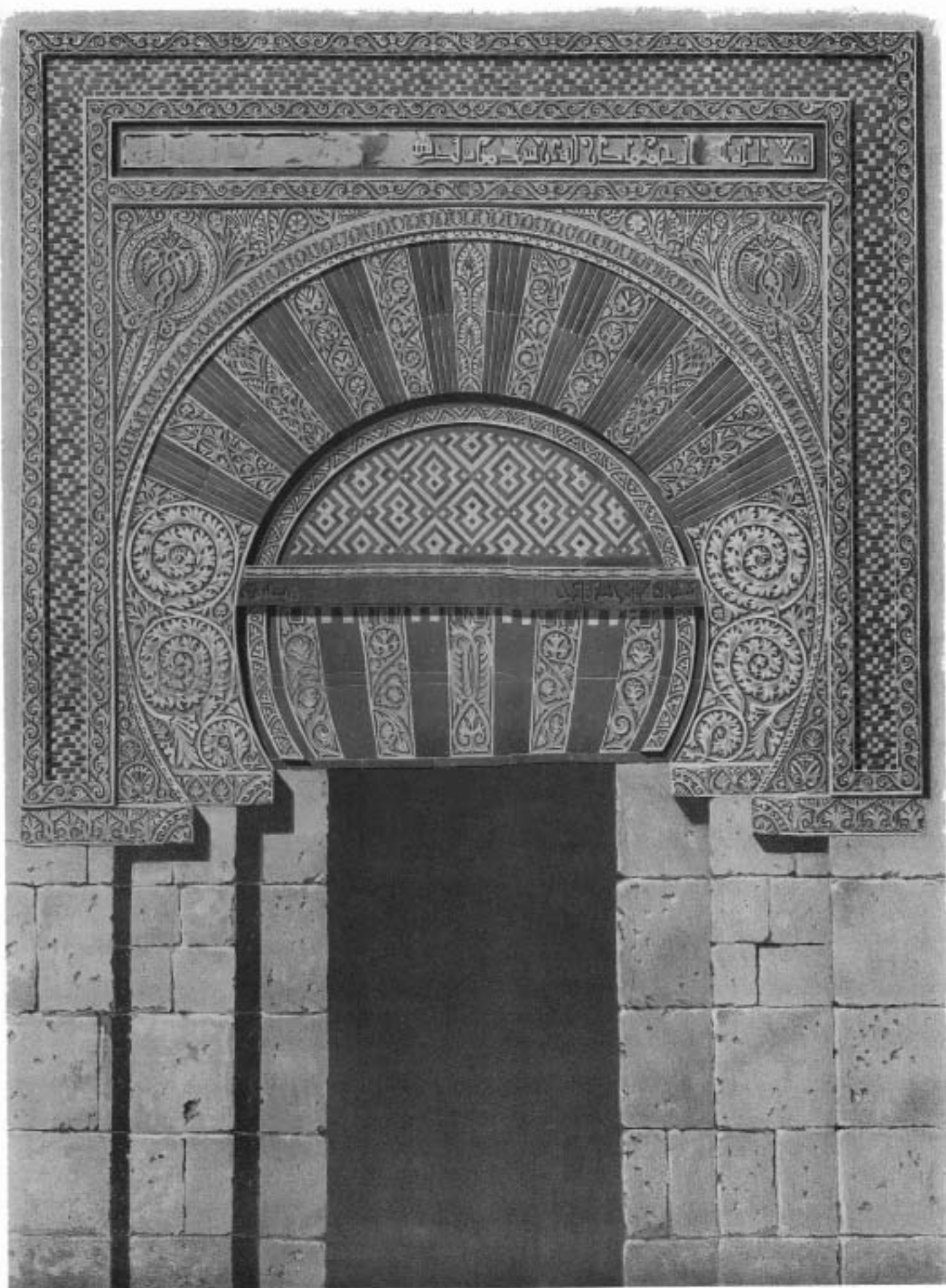
En el siglo X el califato cordobés conoció sus mejores días bajo Abd al-Rahman III y Al-Hakam II, haciéndose eco la mezquita de aquellos momentos. Así, al primero, proclamado *Amir al-muminin* o Príncipe de los Creyentes (929), se debe la ampliación del patio (951) y la construcción del formidable alminar que alcanzó una altura de treinta y



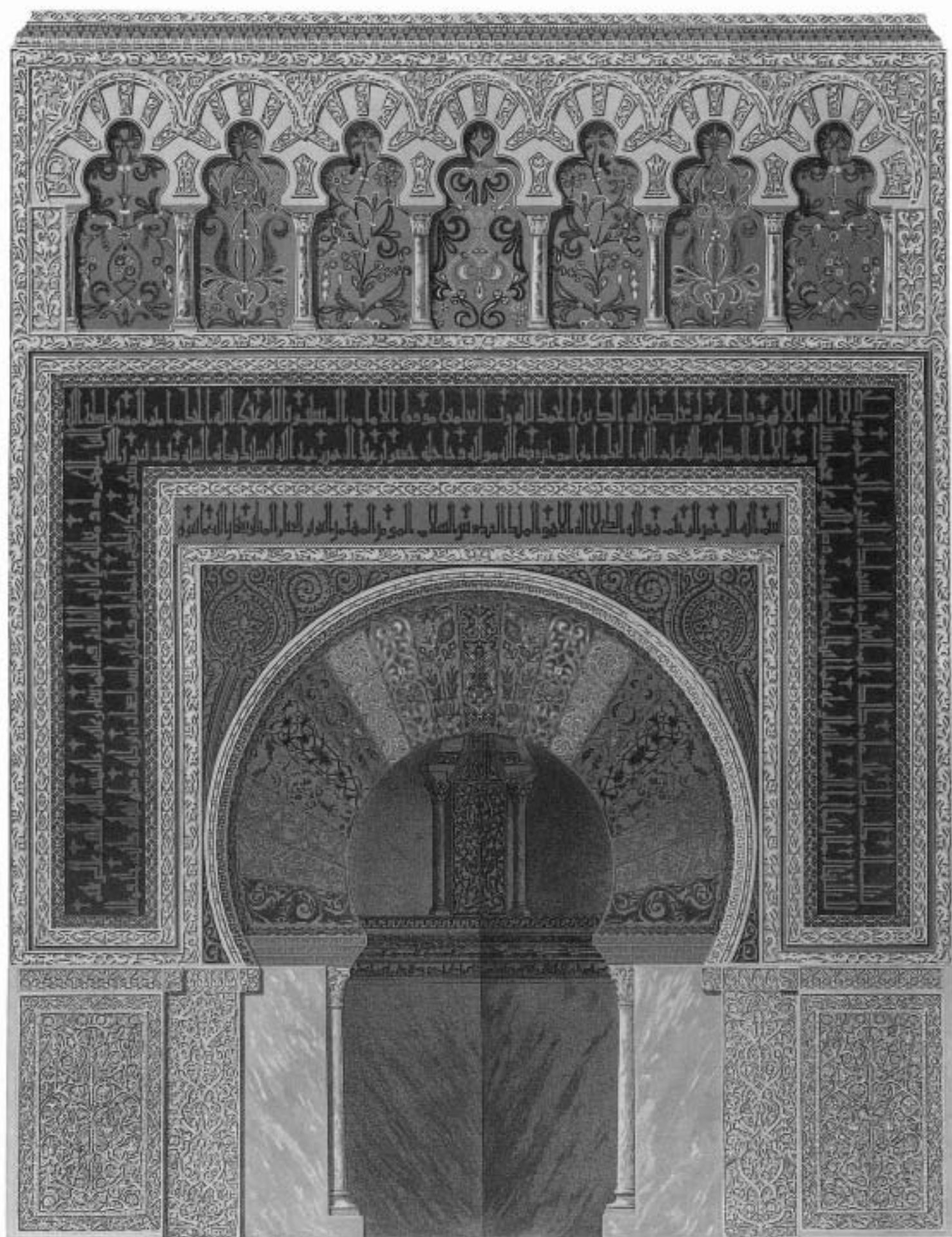
cuatro metros, hoy envuelto en obra cristiana y bajo el cuerpo de campanas que le añadió Hernán Ruiz III, a fines del siglo XVI.

Al ser nombrado califa Al-Hakam II ordenó, en el 961, la ampliación de la sala de oración en el mismo sentido en que venía creciendo la mezquita, hacia el sur, para lo cual volvió a perforar la qibla añadiendo doce tramos más. Las obras fueron dirigidas por el hachib Chafar ben Abd al-Rahman, apodado *el eslavo*, quien dejó una de las obras más extraordinarias del arte medieval en esta zona de la mezquita, sin duda la de más ricos y cuidados materiales, pues ahora se labraron expresamente para la mezquita. En efecto, allí aparecen fustes de bellísimos mármoles de Córdoba y Cabra, alternando los colores azulados con los jaspeados de brecha rosada. Los capiteles de las columnas son, a su vez, de los llamados de pencas, como recuerdo lejano del capitel corintio.

Pero lo más singular de la obra de Al-Hakam II es la nave central de la nueva ampliación, comenzando por el espacio que antaño ocupaba el mihrab de la mezquita de Abd al-Rahman II. Allí, y para recordar el uso que tuvo aquel lugar, se levantó una linterna sobre arcos entrecruzados que permitía iluminar cenitalmente aquel ámbito, cuando hasta entonces la mezquita sólo recibía la luz natural rasante y desde las puertas abiertas al patio de los Naranjos. Para sostener el peso de esta linterna o cimborrio, resultaban insuficientes los finos apoyos columnarios, por lo que fue preciso reforzarlos con nuevas columnas, algunas de las cuales cumplen su papel atajando transversalmente la nave. Sobre todas ellas se tendieron arcos de herradura y polilobulados que, cruzándose entre sí, conforman un espacio bajo la bóveda estrellada de una belleza difícil de describir pero que no pasó desapercibida cuando, en tiempos de los Reyes Católicos, se hizo de esta capilla —llamada luego de Villaviciosa— la cabecera de una primera catedral, como luego se dirá.



Puerta correspondiente a la ampliación de Alhakem II. (MAE)



Portada del mihrab. (MAE)

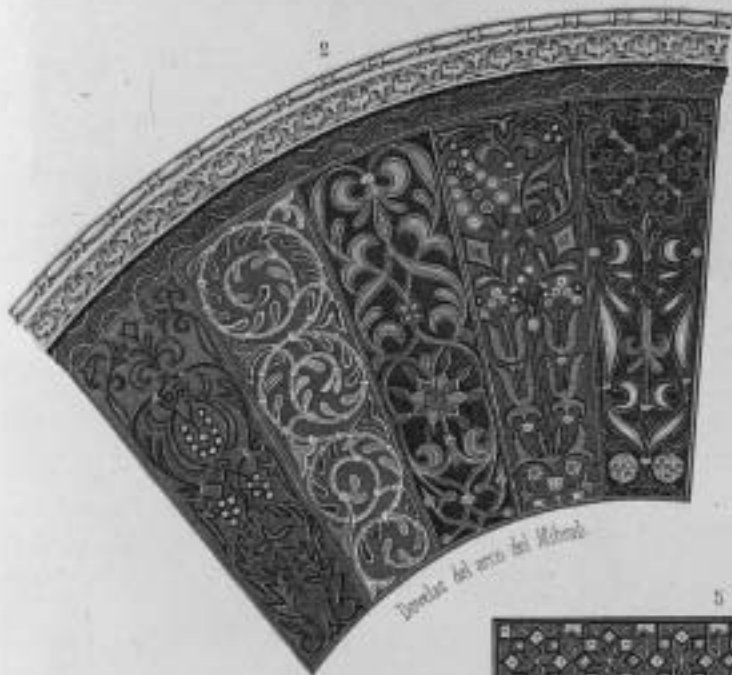
Entre las inscripciones árabes y cristianas que ahora se exponen en esta capilla hay una de especial interés para nosotros, pues se refiere concretamente a esta ampliación de Al-Hakam, cuya traducción dice así:

En el nombre de Aláh, el Misericordioso, el Clemente. Confiesa ante Aláh que ciertamente no hay otro Dios sino Él. Los ángeles y los que invocan la sabiduría eterna y la justicia, repiten también que no hay otro Dios sino Él, el Omnipotente, el Sabio. Lo que decreta Aláh se cumple. No hay fuerza y poder sino en Aláh. La bendición de Aláh sobre Mahoma, último de los Profetas y Príncipe de los enviados. Reverenciado sea en el Universo. Mandó el Imam, siervo de Aláh, Al-Hákam al Mustansir biláh, Príncipe de los creyentes, sucesor en su fe, vicario suyo entre sus siervos, guardador de sus preceptos, defensor de sus prohibiciones y agradecido por sus beneficios, hacer esta ampliación, la cual quedó terminada por el auxilio de Aláh y por su orden, bajo la dirección de su liberto y hachib Cháfar ben Abd al-Rahman, complázcase Aláh en él, con aspecto de fortaleza y complemento de sus arcadas en el año trescientos cincuenta y ocho [971 d. C.]. Alabado sea Aláh Señor del Universo.

Análoga sensación de estupor produce el llegar a la macsura o espacio reservado ante el mihrab, cuya escena arquitectónica no tiene parangón en la arquitectura islámica de Oriente ni Occidente. Por el mismo procedimiento señalado en la Capilla de Villaviciosa, aquí se multiplican las columnas para mejor apoyar la poderosa composición de arcos tendidos en el aire, donde los encontramos de herradura, apuntados y lobulados, todos entrecruzados y ricamente guarnecidas sus roscas con elementos decorativos. En lo alto soportan tres lucernarios que, en la oscuridad general de la mezquita, debieron ser sacra



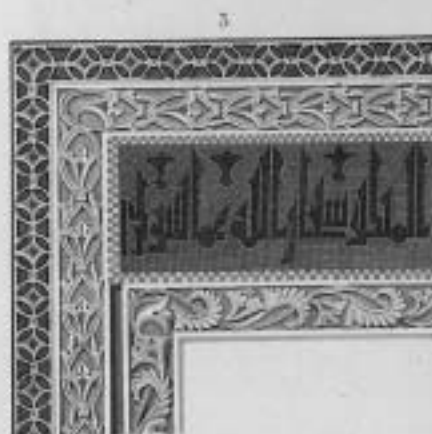
Arkas anguladas de la portada del Mihrab.



Dovela del arco del Mihrab.



Dovela del arco de la portada lateral derecha.

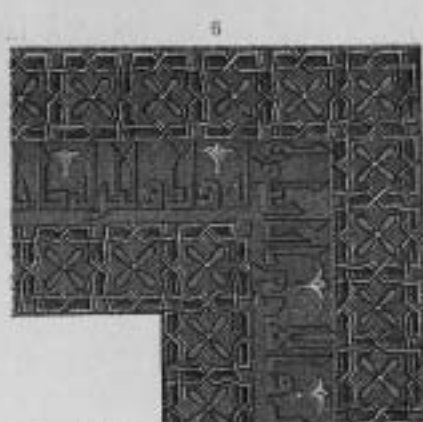


Detalle del arribal del arco del Mihrab.

Arriba de los 1.2×3.4 m. por metro.

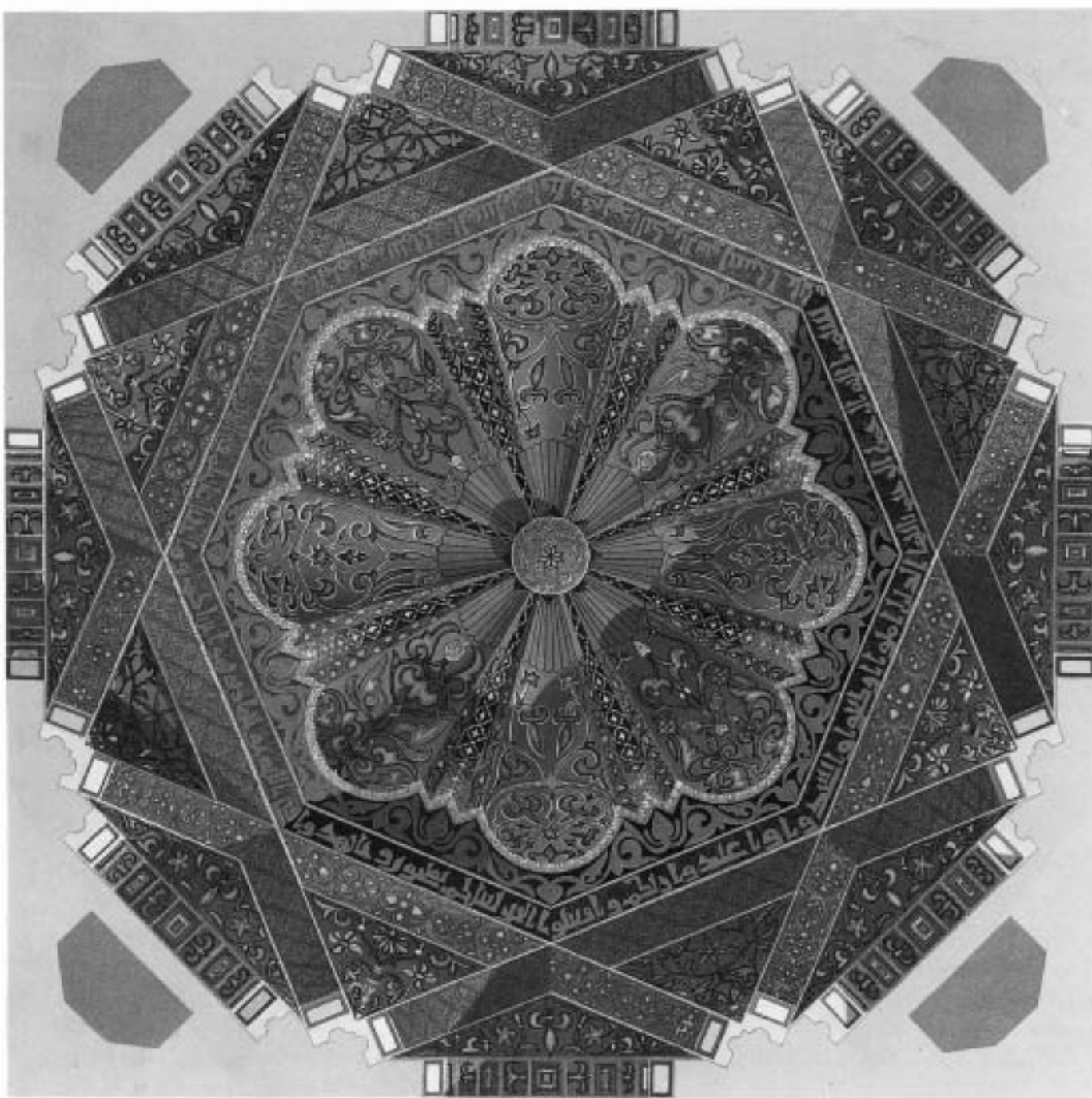


Detalle del arribal de la puerta lateral.

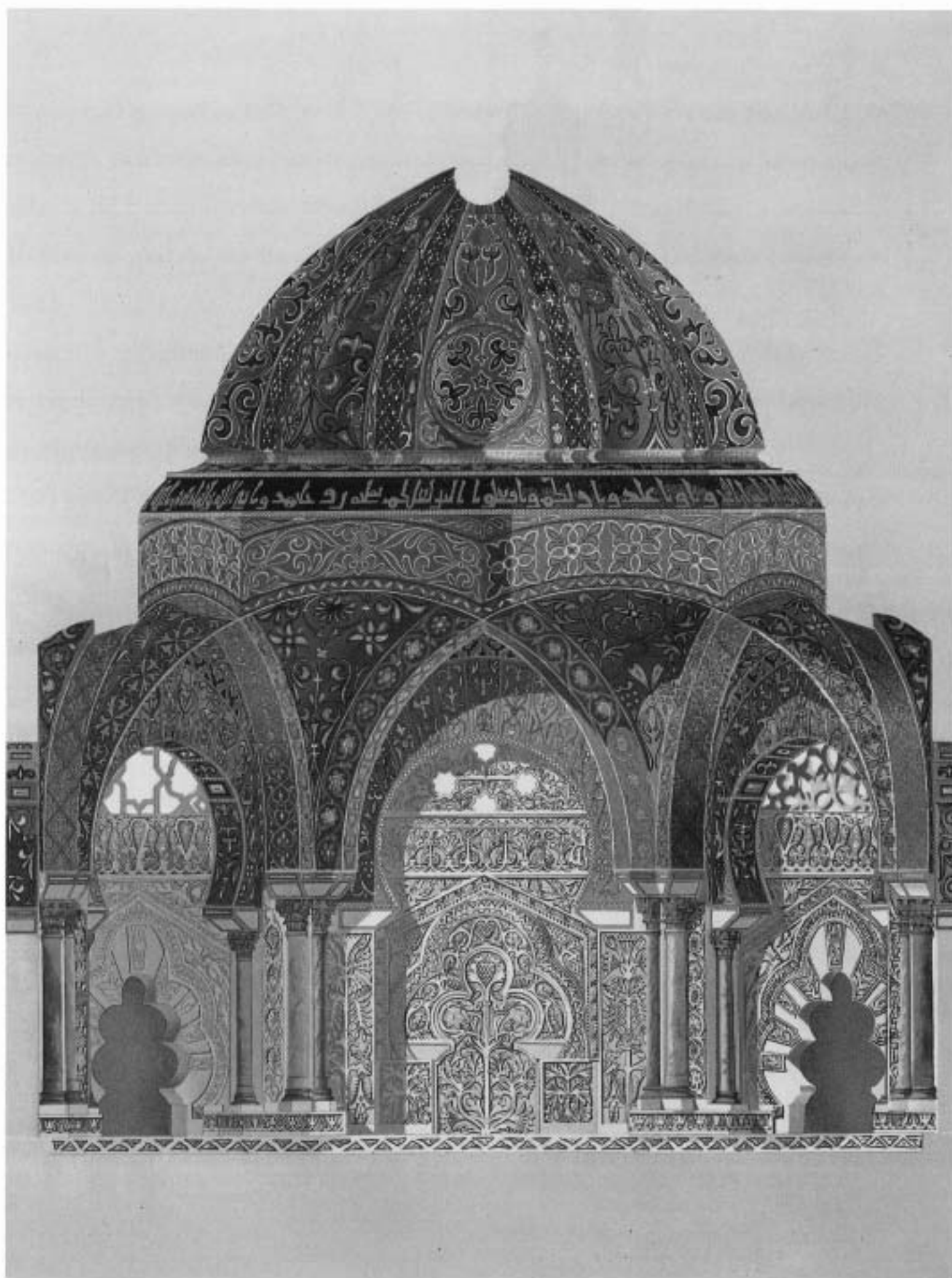


Detalle de la ventana sobrepuesta a la puerta lateral.

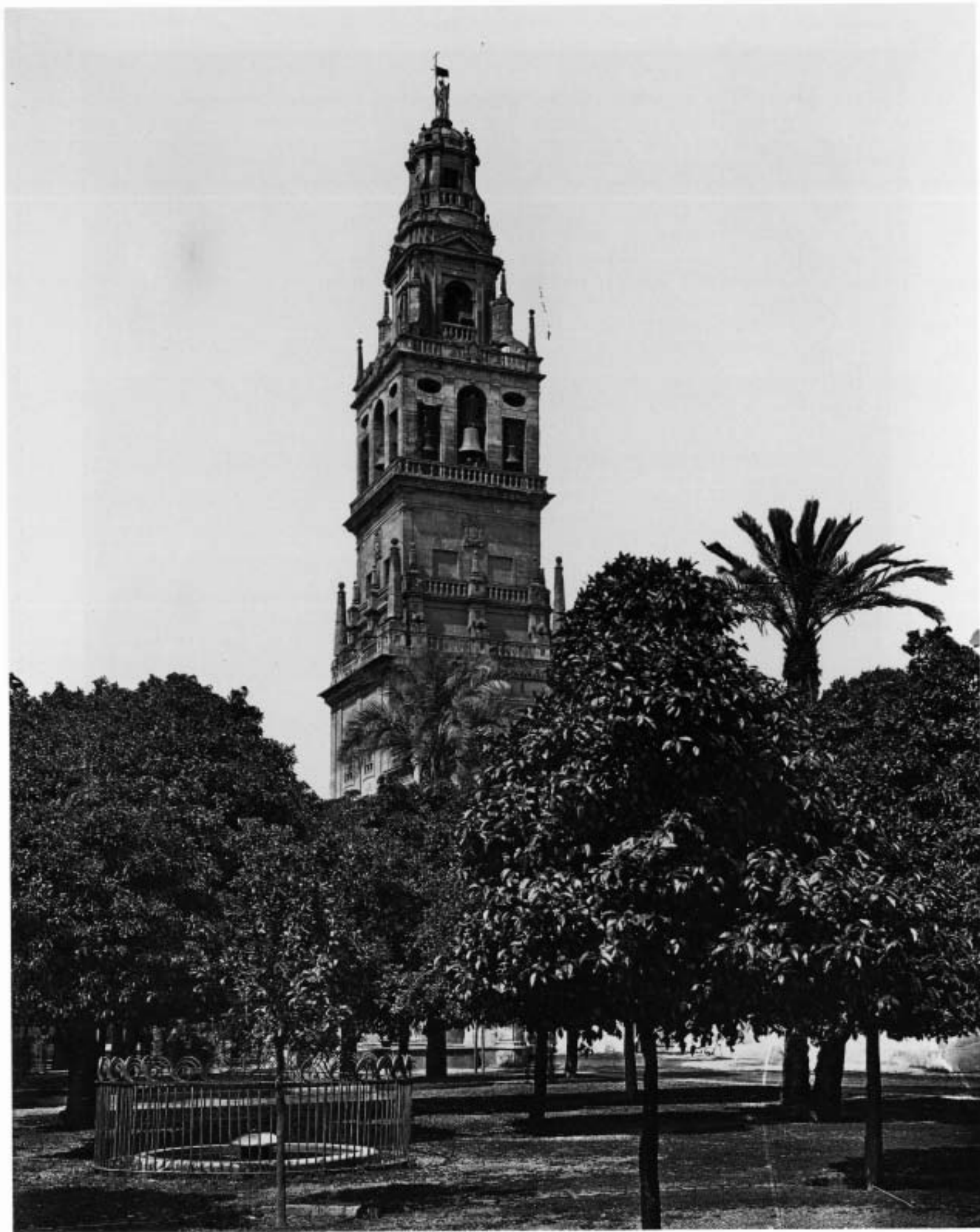
Arriba de los 4.3×6.4 m. por metro.



Bóveda y cúpula del mihrab. (MAE)



Sección vertical de la bóveda y cúpula del mihrab. (MAE)



Vista del Patio de los Naranjos

referencia luminosa por la luz que arrojaban delante del mihrab, sin alcanzar a ver su origen. Por su parte, el propio mihrab es de una considerable riqueza, no sólo por la vistosa decoración de su alzado, sino por los mosaicos vidriados de bellos colores y dibujos que, procedentes de Bizancio como obsequio del Emperador Nicéforo Focas, recubren su arquitectura reforzando sus líneas, al igual que lo hacen con la estrellada bóveda del lucernario central. El interior del mihrab, con su bóveda en forma de concha, así como las columnillas y capiteles de las jambas, procedentes del mihrab de Abd al-Rahman II, y las piezas de mármol con el Árbol de la Vida, representan uno de los puntos culminantes del arte hispanomusulmán.

Aún habría de conocer la mezquita una tercera ampliación pero, esta vez, dado que su crecimiento hacia el sur se encontraba con el fuerte desnivel de la orilla derecha del río Guadalquivir, se extendió por su lado oriental. Es la ampliación que se conoce como de Almanzor, si bien se hizo siendo califa Hixem II. Las obras comenzaron en el 987-988, después del éxito militar de Almanzor sobre Santiago de Compostela, sumando ocho naves más a todo lo largo de su costado y ampliando igualmente en esta misma dirección, hacia saliente, todo el patio. Ninguna novedad constructiva ni decorativa se introdujo entonces, pero añadió mayor superficie a la mezquita sobre la que, finalmente, se asentaría el gran edificio catedralicio.

— *Intermedio medieval* —

La caída del Califato y la posterior historia de Al-Andalus hicieron que la capitalidad política pasara a la ciudad de Sevilla, donde la dinastía almohade construyó su propia

mezquita, quedando la de Córdoba en la situación en que la dejara Almanzor. No parece que se hicieran obras de importancia hasta la conquista de la ciudad por Fernando III, el 29 de junio de 1236, comenzando entonces la transformación en catedral, tras la purificación de la mezquita, que estaría bajo la advocación de Santa María. La *Primera Crónica General* relata cómo el obispo de Osma y el maestro López de Fitero —primer obispo de la restaurada diócesis de Córdoba—, acompañados de otros prelados «cercaron a derredor toda aquella mezquita, esparciendo agua bendita como devie; et otras cosas annadiendo y que el derecho de sancta yglesia manda, retornáronla desta guisa, et restolarla se tanto como conbralla a servicio de Dios...». Poco a poco fue desapareciendo el mobiliario litúrgico islámico como el mimbar o el cerramiento de la macsura a la vez que se dedicaban las primeras capillas, como la de San Clemente en tiempos de Alfonso X, utilizando algunas para enterramiento, siendo la más notable la conocida como Capilla Real, por ser Panteón Regio en el que descansaron los restos mortales de Fernando IV y Alfonso XI hasta su traslado a la colegiata de San Hipólito. Su interior, iniciado también bajo Alfonso X (1258-1260), representa una de las joyas del arte mudéjar en la que se funden elementos cordobeses, como la cúpula a imitación de las de Al-Hakam II, con otros almohades y nazaríes, con arrimaderos cerámicos y ricas yeserías cubriendo los muros con temas de ataurique, inscripciones en caracteres cúficos, arcos de mocárabes y motivos heráldicos con los escudos de Castilla y León, habiéndose terminado la obra en tiempos de Enrique II de Trastámara (1371).

Por entonces tuvo lugar también la restauración mudéjar de la extraordinaria puerta del Perdón (1377), donde de nuevo aparecen las armas de Castilla y León. Pero la obra de mayor importancia se llevó a cabo a finales del siglo XV, siendo obispo don

Íñigo Manrique (1486-1496), cuando se emprende la que podemos llamar primera catedral dentro de la mezquita. Se trata de la habilitación de una parte de la mezquita de Al-Hakam II que, en sentido este-oeste, busca la orientación litúrgica para hacer de la mencionada Capilla de Villaviciosa —antiguo mihrab— el presbiterio del nuevo templo, tras el cual se encuentra el citado Panteón Real. La nueva nave se resuelve con gran respeto para la mezquita, pues busca apoyos y alineaciones preexistentes, si bien representa un corte transversal a la primitiva dirección de las naves califales. Sobre machones góticos en piedra se levantaron cuatro arcos diafragmas apuntados en los que descansa la cubierta de madera, resultando una despejada y airosa nave con mayor altura que las inmediatas para poder iluminar con un sistema de huecos propio, la nueva iglesia.

Poco más se hizo entonces, además de continuas fundaciones pías con sus capillas, decoración pictórica hoy muy fragmentaria y casi perdida, nuevas laudas sepulcrales, etc. Así se alcanza el siglo XVI, cuando el cabildo decide acometer la construcción de algunas piezas tan necesarias como la librería o biblioteca (convertida luego en parroquia del Sagrario), la sala capitular y la sacristía, siempre ocupando espacios perimetrales del interior de la mezquita que vio, entonces, aparecer las primeras bóvedas nervadas sobre las viejas arquerías, en un proceso de interesantísimo transformismo arquitectónico, en el que siempre cabe ver el respeto hacia la estructura de la antigua mezquita aljama. Estas obras, ejecutadas entre 1514 y 1518, se deben a Hernán Ruiz el Viejo, maestro mayor de la catedral, quien ya había intervenido en el patio de los Naranjos ordenando las arquerías, contrarrestos y crestería, donde aparece toda una molduración y perfiles de tradición gótica.

— *La catedral* —

Sin embargo, lo más notable de Hernán Ruiz el Viejo sería el proyecto de una nueva catedral, o mejor, como se dice en la documentación, de un nuevo altar y coro, esto es, los dos elementos que distinguen a la catedral del resto de los templos y que define bien los dos cometidos principales del clero capitular, el servicio de altar y coro. Esta necesidad de una iglesia de mayor amplitud habla del poder y número creciente del cabildo cordobés, que inicia ahora un proceso de transformación y enriquecimiento de la catedral que no cesará hasta bien entrado el siglo XVIII. Este largo período se puede condensar, a mi juicio, señalando la existencia del que podríamos llamar nuevo núcleo de la catedral, formado por el altar, entrecoro y coro, en una posición central y dominante en altura, y la catedral dispersa, en cierto modo centrífuga, que suma gran número de capillas y altares, aunque entendiendo siempre que la catedral es una y coincidente en su superficie con la mezquita.

Importa destacar cómo, siendo prelado don Alonso Manrique (1516-1523) se inició el gran templo cristiano que hoy conocemos y que levantó actitudes encontradas sobre lo oportuno de la obra, siendo conocida la inicial oposición del cabildo municipal y la posterior crítica de Carlos V sobre haber hecho allí lo que podía hacerse en otras partes y, en cambio, deshacer lo *que era singular en el mundo*. Comenzadas las obras en el año en que el obispo Manrique fue promovido a la archidiócesis de Sevilla (1523), mantuvo el mismo entusiasmo por la obra nueva su sucesor el dominico Juan Álvarez de Toledo, hijo del segundo duque de Alba, quien había dejado su convento de San Esteban en Salamanca con el inicio de las obras del nuevo templo que él mismo costearía. Desde entonces se sucederán en la sede cordobesa nombres como Leopoldo de Austria —tío del Emperador



Vista exterior de la mezquita. (Laborde)

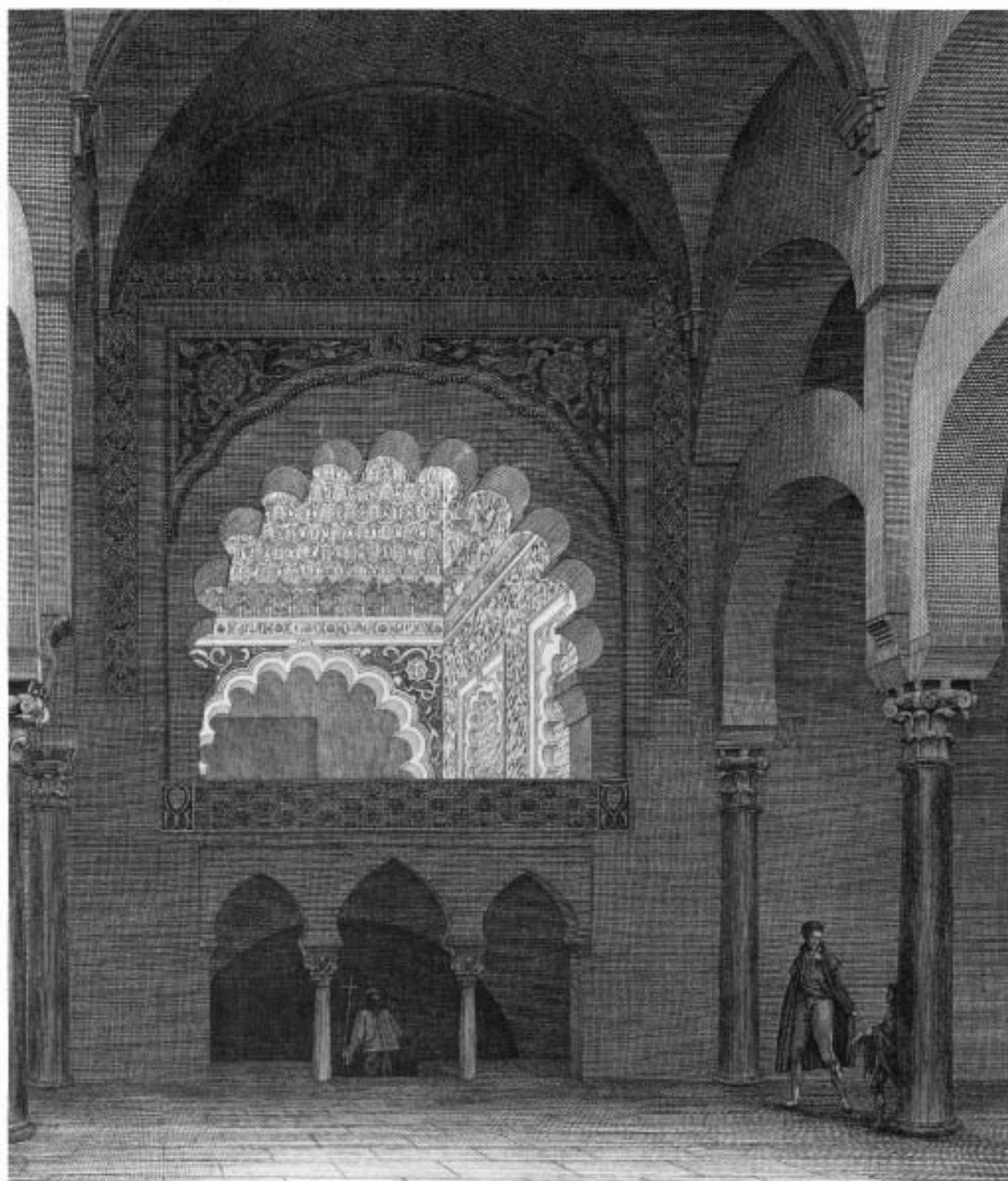
Carlos V—, Cristobal de Rojas, Portocarrero, Reinoso, etcétera, hasta llegar a otro dominico, Diego Mardones, con el que puede darse por terminada la obra de la que una inscripción en la nueva iglesia dice lo siguiente: *Acabóse esta Capilla Mayor con su crucero en siete de septiembre de mil seiscientos siete años, siendo obispo de Córdoba y confesor del Rey Nuestro Señor Felipe III el ilmo. sr. don Fr. Diego de Mardones, a quien los señores Deán y Cabildo se la dieron para su entierro...*

Si bien la nómina del episcopologio cordobés fue muy larga durante el siglo XVI, los maestros de la obra durante aquella centuria se reducen a tres generaciones de una misma familia, esto es, los Hernán Ruiz, conocidos como el Viejo, el Mozo y Hernán Ruiz III. A ellos se debe, entre otras muchas cosas, el cuerpo de la catedral con su crucero, si bien sería el arquitecto Juan de Ochoa quien cerró la nave y la bóveda oval sobre el transepto, con una rica decoración manierista de magnífico efecto que ponía punto final a un proyecto que comenzó siendo tardogótico.

Acabada la parte arquitectónica faltaban todos los elementos litúrgicos fundamentales como el retablo con su altar y el coro. El primero lo inició el propio obispo Mardones, encargándose el proyecto al jesuita Alonso Matías (1618). Su arquitectura, de magníficos mármoles, pertenece de lleno al primer momento del arte barroco español, cuando el clasicismo todavía sigue mostrando esquemas y valores de tradición renacentista. Su gran tabernáculo en la calle central para la exposición de la custodia, ejecutado por Sebastián Vidal en 1653, hace de esta obra un ejemplo modélico del llamado retablo eucarístico. La escultura se debe a varias manos, como Matías Conrado y Juan Porras, pero su principal artífice fue Pedro Freile de Guevara, que trabajaba en las figuras de la Fe y la Esperanza en 1626.



Vista general del coro de la catedral



Detalle del interior de la mezquita de Córdoba. (Laborde)

Finalmente, las antiguas pinturas del retablo, con santos cordobeses, se sustituyeron en 1713 por otras debidas a Palomino, autor también del gran lienzo central que representa la *Asunción de la Virgen*, que puede tenerse como uno de los retablos más hermosos del arte español.

No le va a la zaga el extraordinario coro que hubo de esperar a los días del obispo Miguel Vicente Cebrián para sustituir el anterior por el actual. Tal espera se vio recompensada por el conjunto coral más extraordinario que darse pueda, seguramente el último gran coro del arte español. Su autor, enterrado por especial privilegio y justo reconocimiento en la entrada misma del ámbito coral, fue Pedro Duque Cornejo que, en caoba de las Antillas, talló entre 1747 y 1758 un mundo entero de figuras y relieves imbricados de tal forma en la estructura de la sillería que, como decía Pelayo Quintero, haría falta un libro entero para recoger su descripción. El Antiguo y Nuevo Testamento inspiran los respaldos de la sillería alta, mientras que la baja recoge un amplio santoral. Presidiendo este conjunto de ciento cinco asientos se encuentra la silla episcopal, coronada con el gran relieve de la Ascensión cuya altura buscan los dos órganos inmediatos para cerrar en clave de concierto este recinto de música sacra.

Entre el presbiterio y el coro aún queda por contemplar los dos púlpitos, también de caoba, pero esta vez tallados por el francés Verdiguier (1776-1779) en un estilo barroco que intenta conectar con la verbosidad de Cornejo. Ambos púlpitos, con monumentales portavoces, tienen algo de berninresco en la incorporación en su base de los símbolos de los Evangelistas, de gran tamaño y en mármoles de distinto color.

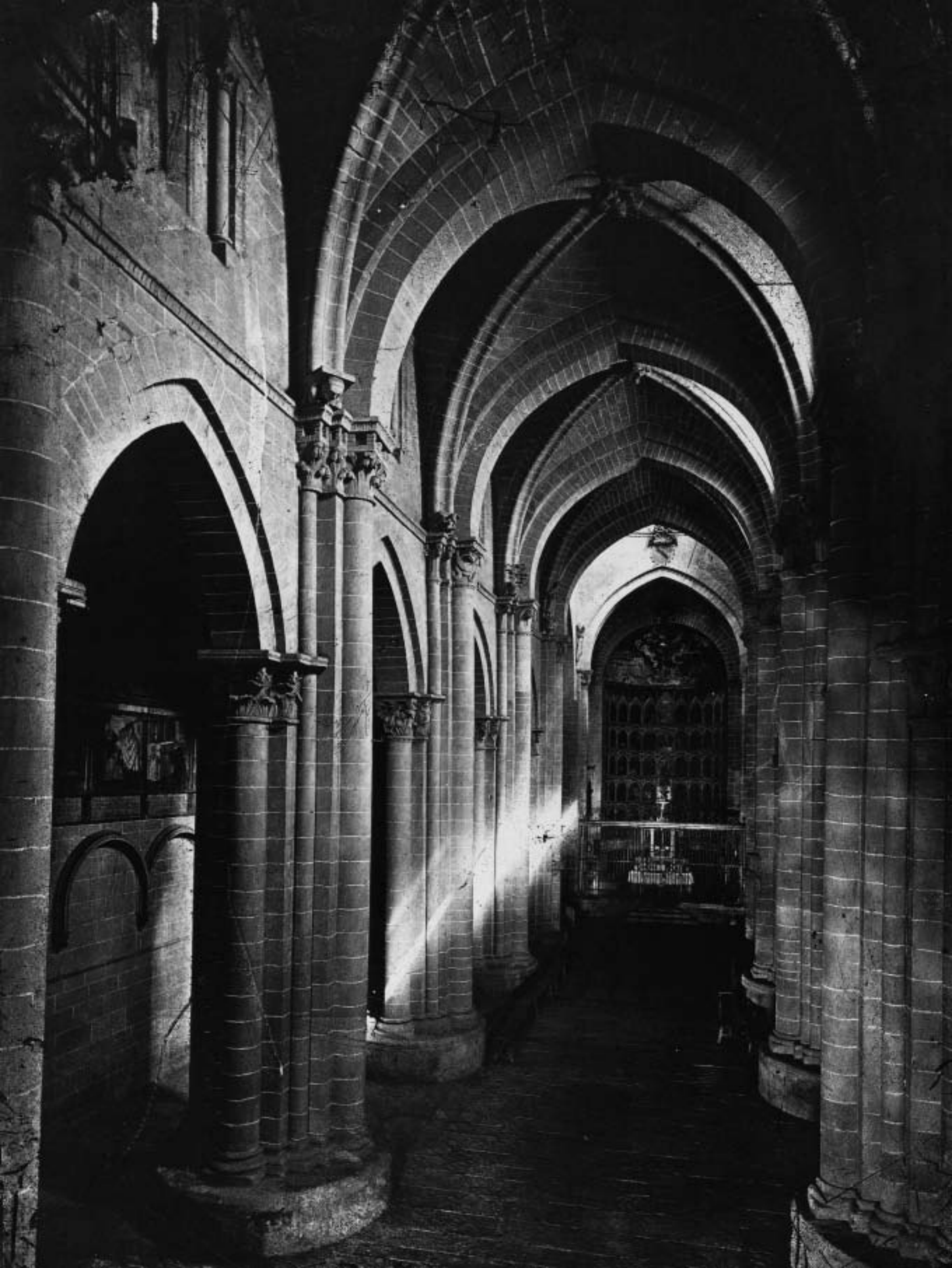
Como representación de aquella nueva catedral dispersa en altares y capillas, escogemos la llamada del Cardenal o de Santa Teresa, situada en el muro de la quibla de

Al-Hakam que parece, a su vez, un nuevo *mihrab cristiano*, si esto pudiera darse. Su fundación se debe al mercedario Pedro de Salazar, obispo de Salamanca promovido a la sede *Cordubensis*, donde falleció en 1706 después de alcanzar el cardenalato. Es, sin duda, la gran capilla de la mezquita catedral, una capilla funeraria que se comporta de modo autónomo sobre una cripta, todo proyectado y ejecutado por Francisco Hurtado Izquierdo y Teodosio Sánchez Rueda, dos nombres propios de la arquitectura barroca andaluza. Las obras se terminaron en 1703, como señala la cartela sobre el sepulcro del cardenal, dejándonos una hermosa capilla de planta central y elevados alzados para abrir un cuerpo de luces bajo la cúpula, animando la arquitectura una barroca pero ponderada decoración en relieve en la parte alta. La zona baja acoge altares y retablos en los que destaca el ciclo pictórico debido a Palomino, con temas referentes a los Santos Victoria, Acisclo y Rafael, sobresaliendo la excelente *Santa Teresa* (1705), obra de José de Mora, bajo cuya advocación puso el cardenal la capilla (1697), donde también había previsto un bulto funerario que se terminó después de su muerte, hacia 1710. Este sepulcro, obra refinadísima de los mismos Hurtado Izquierdo y Sánchez Rueda, con intervención de Juan Prieto y Domingo Lemico, recordaba a Taylor con razón la tumba que Bernini hizo en el Vaticano para el Papa Alejandro VII, por su actitud orante y acompañamiento.

En el centro de esta misma capilla, vinculada hoy al actual tesoro de la catedral, se expone la celeberrima custodia procesional (1514-1518) de Enrique de Arfe que compite con la de Toledo, del mismo autor, en belleza y riqueza. Concebida como calada torre gótica, incorpora gran número de figuras menudas de una calidad excepcional, habiendo conocido en el siglo XVIII la adición de algunos elementos sin merma de su primitiva personalidad. En salas inmediatas se reúne una larga colección de objetos

litúrgicos como portapaces, cruces procesionales, cálices, una custodia de farol igualmente atribuida a Enrique de Arfe, urnas eucarísticas, etc., que con los libros corales de comienzos del siglo XVI, las pinturas distribuidas por otras capillas debidas a Arbasia, Céspedes, Antonio del Castillo y Vicente Carducho, esculturas como las de Pedro de Mena y Joaquín Arali, los retablos de Teodosio Sánchez Rueda, entre otras muchas piezas del máximo interés artístico, hacen que veamos la verdadera dimensión de la catedral que creció sobre la mezquita.





FORTIS SALMANTINA

— *La Torre del Gallo* —

EN EL *Viage de España* de Antonio Ponz (1783) se lee que «la que llaman Iglesia Vieja... es de fortísima construcción, y está para durar otros tantos y más siglos de los que tiene», contribuyendo así el autor a prolongar la imagen de venerable y sólida construcción que acompaña a la catedral románica de Salamanca, cuyo militar almenado la hace aparecer aún más fuerte. Al igual que en otras diócesis de estas tierras tan duramente reñidas durante la Reconquista, como Zamora, Ciudad Rodrigo o Ávila, habrá que esperar al siglo XI, a la toma de Toledo por Alfonso VI (1085), para ver repoblar sus ciudades con gentes venidas de otros lugares y rehacerse paulatinamente su desdibujada organización eclesiástica. Sólo algún tiempo más tarde, habría ánimo y medios para pensar en levantar los nuevos y costosos templos catedralicios. Así ocurrió en la ciudad del Tormes que, pese a su milenaria historia, hubo de partir de cero pues, materialmente, había quedado destruida y sus campos abandonados. Cuando Alfonso VI confirmó en 1107 unas donaciones hechas por su hija Urraca y su yerno Raimundo de Borgoña, a quienes había encomendado

la repoblación de Salamanca (1102), se refería a esta desolada imagen de la ciudad restaurada por sus hijos diciendo que *Salmanticam siquidem urbem diutino tempore paganorum feritate destructam, nulloque habitatore cultam, Raimundum bonae memoriae comitem, una cum coniuge Urra, sua filia, restaurasse...*

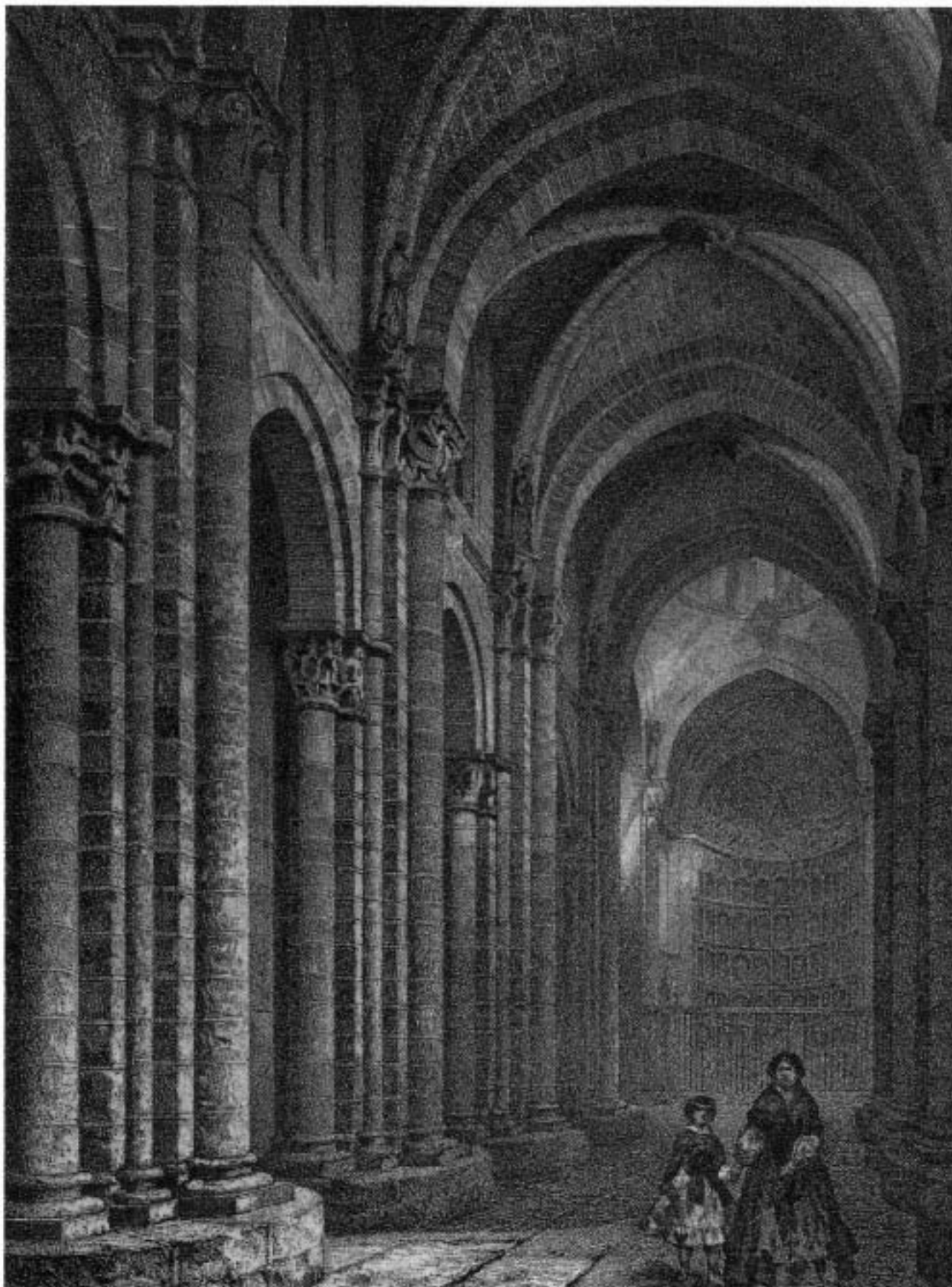
La donación en cuestión era para que el obispo don Jerónimo de Perigord (1102-1120), cluniacense como el Arzobispo de Toledo, Bernardo de Sedirac, y ambos franceses como el propio Raimundo de Borgoña, poblase la ciudad y construyese la iglesia de Santa María junto a la plaza del mercado o del Azogue Viejo. Eran años de fuerte influencia benedictina francesa, cluniacense, que encontró en Alfonso VI un seguro valedor, si bien las obras de la catedral románica no empezarán hasta el reinado de Alfonso VII.

Hacia mediados del siglo XII se debieron iniciar las obras al calor de donaciones y privilegios, siendo especialmente notable por la rica información que proporciona el llamado privilegio de los excusados, en 1152, que el Monarca concedió a la catedral y que, traducido del latín, decía: «Así como el agua apaga el fuego, la limosna destruye el pecado... Por esta razón, yo Alfonso, Emperador de España... para la remisión de mis pecados, hago carta de donación al clero e iglesia de Santa María de aquellos treinta y un hombres que trabajan en la iglesia de la sede de Santa María de Salamanca, para que desde este día no paguen tributo, ni pecho ni fonsadera, sino que sean libres de toda obligación proveniente del Rey hasta que la dicha iglesia esté acabada... (*usque supradicta ecclesia sit perfecta*)».

También Roma contribuyó excitando la piedad de los fieles y concediendo indulgencias y perdón a quienes contribuyeran a la obra, siendo especialmente significativa por su excepcionalidad la bula papal de Nicolás IV (1298) que, en un monumental relieve en piedra, se ve inmediata al presbiterio. Allí se señalan los bienes espirituales que



Conjunto catedralicio desde la cabecera



Nave central y Capilla Mayor de la catedral Vieja. (Parcerisa)

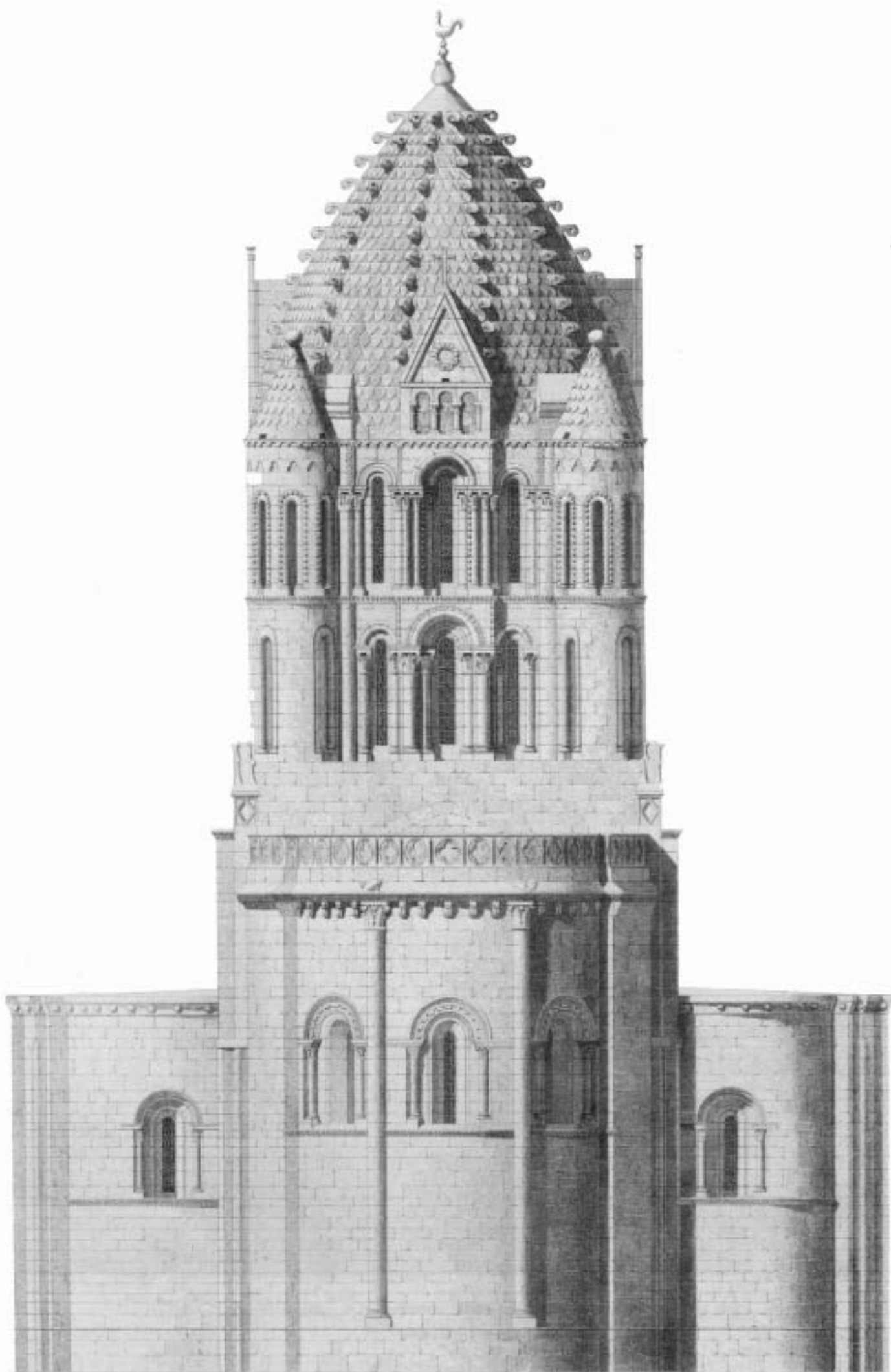
podrían obtener quienes «ficiesen aiudorio a la obra o a la luminaria», lo cual quiere decir que aún faltaba por terminar pero que también había una parte de la catedral acabada y en uso que necesitaba ayuda para su iluminación durante las funciones litúrgicas.

Su conclusión hay que situarla en los primeros años del siglo XIII, conviviendo ya con las novedades de la arquitectura gótica, por lo que la catedral Vieja de Salamanca encarna el final brillante de los esquemas románicos en los que todavía hay un rincón para la inventiva, como lo demuestra su famoso cimborrio conocido popularmente como la Torre del Gallo. La iglesia es de tres naves, crucero y tres ábsides, según un planteamiento que ya se había convertido en eficaz fórmula románica; sin embargo, dadas las fechas en que se levanta la catedral, algún maestro de origen francés llegado por el Camino de Santiago hasta Astorga y bajando luego por la Vía de la Plata, debió de dar a conocer a los maestros de la obra la posibilidad de cubrir los tramos de sus naves con un nuevo procedimiento ya probado en el país vecino: las bóvedas nervadas. Esta novedad permitió aligerar la masa de su abovedamiento, que sigue siendo importante, pero sobre todo permitió abrir un cuerpo de ventanas que iluminaría directamente la nave mayor. Por esta razón, la catedral Vieja de Salamanca se convierte en una página viva de la historia de la arquitectura, ya que, no habiendo previsto este cierre de su iglesia, todo son allí esfuerzos por acoplar el arranque de unos nervios no considerados al replantear el templo ni al diseñar sus pilares, multiplicándose columnillas, ménsulas y capiteles de una gran belleza.

A la vez, unos maestros dieron una disposición al aparejo de las bóvedas y otros ensayaron fórmulas que habían probado y visto en el oeste de Francia y que nosotros hemos llamado angevinas, pero unas y otras trazadas con dudas e inseguridad. De cualquier modo cabe decir que éste es uno de los primeros templos en recibir una solución abovedada de

nervios cruzados sin que por ello pueda calificarse de gótica su arquitectura, pues obedece a un ritmo, composición y proporción absolutamente románicos. La bellísima cabecera, vista desde el llamado Patio Chico, no deja la menor duda, como tampoco su cimborrio sobre pechinas, en el que intervino un gran y atrevido maestro relacionado con los cimborrios de Zamora y Toro, agrupándose todos en este peculiar grupo tardorrománico del valle del Duero. El cimborrio salmantino, que no es sino una linterna para dar luz y poner mayor énfasis monumental al tramo del crucero, se resuelve al modo bizantino con un tambor de luces sobre pechinas y una cúpula gallonada sobre nervios. Pero además, el gran arquitecto que aquí trabajó supo resolver los problemas mecánicos de este elemento con una elegancia máxima, pues la necesidad de carga que la obra exigía corrige sus empujes con una segunda cúpula escamada, que es la que se ve por el exterior, rematada por la veleta del *gallo*. Es decir, existe una cúpula que cierra el espacio y otra que, en cambio, es envuelta por el espacio exterior. No hay otra obra igual en este adiós de la arquitectura románica, cuyos autores nos son desconocidos pese a que sepamos algunos de los nombres de los maestros que allí trabajaron, como Pedro, Sancho Pérez o Juan Franco. El cimborrio, desmontado a comienzos del siglo XX para su reparación, fue restaurado con acierto por Repullés (1918).

La iglesia presenta hoy un buen aspecto, reconociéndose en ella el paso del tiempo y los daños causados, por ejemplo, por el terremoto de Lisboa de 1755, cuando se hizo necesario el refuerzo del crucero. Una vez hecha la nueva catedral, desapareció de aquí el coro, y el presbiterio tenía, en su origen, un aspecto muy distinto del que hoy ofrece con el magnífico retablo gótico con escenas de la vida de Cristo y María, obra de Nicolás Florentino. Sus deliciosas escenas dan luz y color al ábside cuyo aspecto románico



Ábside y cimborrio de la catedral Vieja. (MAE)



Retablo mayor de Nicolás Florentino en la catedral Vieja

desaparece definitivamente bajo la bóveda pintada por el mismo artista italiano que representa el Juicio Final. El contrato entre el cabildo y el pintor data de 1446 y en él se estipula el pago, tipo de moneda, tiempos de ejecución, etc., del que por curiosidad entresacamos este párrafo: «El deán e cabildo otorgamos e conocemos... pagar a vos Nicolás florentino pintor... setenta e cinco mil maravedis de moneda blanca corriente que agora se usa en Castilla que vale dos blancas viejas e tres nuevas el maravedí o de la moneda que adelante corriere por razón que vos el dicho Nicolao pintor pintedes el cuerpo de la bóveda del altar mayor desde encima fasta abaxo sobre el retablo que agora nuevamente está puesto segund e en la forma e manera que con vos el dicho Nicolao fue acordado e de las muestras e estorias que vos mostrades debuxadas en un pergamino...». En el altar se venera hoy la Virgen de la Vega sobre un rico trono esmaltado de Limoges, hecha a comienzos del siglo XIII a semejanza, estética y materialmente, de las imágenes bizantinas. Las cabezas de la Virgen y el Niño son de bronce fundido y el cuerpo de madera recubierta con chapa de cobre dorado y todo enriquecido con cabujones multicolores y pectoral de cristal de roca.

Personalmente no podemos ocultar nuestra inclinación por los sepulcros del siglo XIII que se encuentran en el presbiterio y brazo sur de la catedral, pues con ser bellísimos en su arquitectura y excelentes en su escultura, conservan su primitiva pigmentación pictórica que, si bien se restauró en 1950, nos acerca al original mundo del color del templo medieval. Allí se encuentran los sepulcros bajo arcosolios del arcediano Fernando Alonso, hijo del Rey Alfonso IX, que llegó a ser deán de Santiago; de la bienhechora doña Elena, donde deudos y amigos lloran su muerte mientras se oye el canto fúnebre del clero; el de Aparicio Guillén, chantre de la catedral del que dependía el coro y cuanto al aspecto musical

afectaba a la liturgia; y, en fin el del canónigo y deán de Ávila, don Alfonso Vidal, que excede a los anteriores por un curioso remate de rasgos mudéjares.

Bajo la torre de las campanas, a los pies de la iglesia, se abre la Capilla de San Martín donde, además de otros enterramientos igualmente interesantes, se conserva el que hoy tenemos como primera pintura mural gótica de las llegadas hasta nosotros que, además, está firmada y fechada por Antón Sánchez de Segovia en 1262. Las inmediatas pinturas murales dan una idea del modo de incorporarse el color a la arquitectura de la Edad Media, siendo tan falso como erróneo hablar de su blanca arquitectura.

En nuestros días se encuentra expuesto en la catedral Vieja el órgano portátil o realejo en el que tocó el célebre Salinas, inspirando a fray Luis de León la conocida oda que concluye así:

*¡Oh! Suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a los demás adormecidos.*

— *Intermedio claustral* —

Al poco tiempo de iniciarse la iglesia se comenzó el claustro (1152-1230) que, prácticamente destruido por el terremoto de Lisboa (1755), hubo de rehacerse en 1785 por el arquitecto barroco Andrés García de Quiñones. Allí sufrió y casi desapareció su primitiva fábrica románica que, con mucho esfuerzo, intentó recuperar Enrique María Repullés y



San Joaquín, pintura mural gótica de Sánchez Segovia



Estados en las aristas del crucero



Canecillos de la fachada



Capiteles de la nave interior



Vargas en 1902. Por estas razones, además de la interesante portada de comunicación de la iglesia, algunos enterramientos tan notables como el del arcediano Gutiérrez de Castro por el escultor Juan de Juni (1540), inscripciones y viejos capiteles, lo verdaderamente llamativo hoy en el claustro son sus cuatro capillas, llamadas de Talavera, Santa Bárbara, Santa Catalina y San Bartolomé o de Anaya, que no se vieron afectadas por los tres males del claustro: el terremoto, la reconstrucción y su restauración.

Las mencionadas capillas son una heterogénea mezcla de elementos románicos, góticos y renacentistas de altísimo interés y en los que se mezclan la historia y el arte de la catedral, señalando a continuación algunos de sus elementos más singulares, que dan una personalidad distinta a cada una de ellas. Así, la Capilla Talavera fue inicialmente sala de reunión del cabildo, que lo hizo bajo su característica bóveda estrellada de clara ascendencia morisca, hasta que en 1510 pasó a ser capilla mozárabe, por dotación de Rodrigo Arias Maldonado, natural de Talavera, restaurando aquí este hispánico culto como lo había hecho Cisneros en Toledo en otra capilla mozárabe de su catedral.

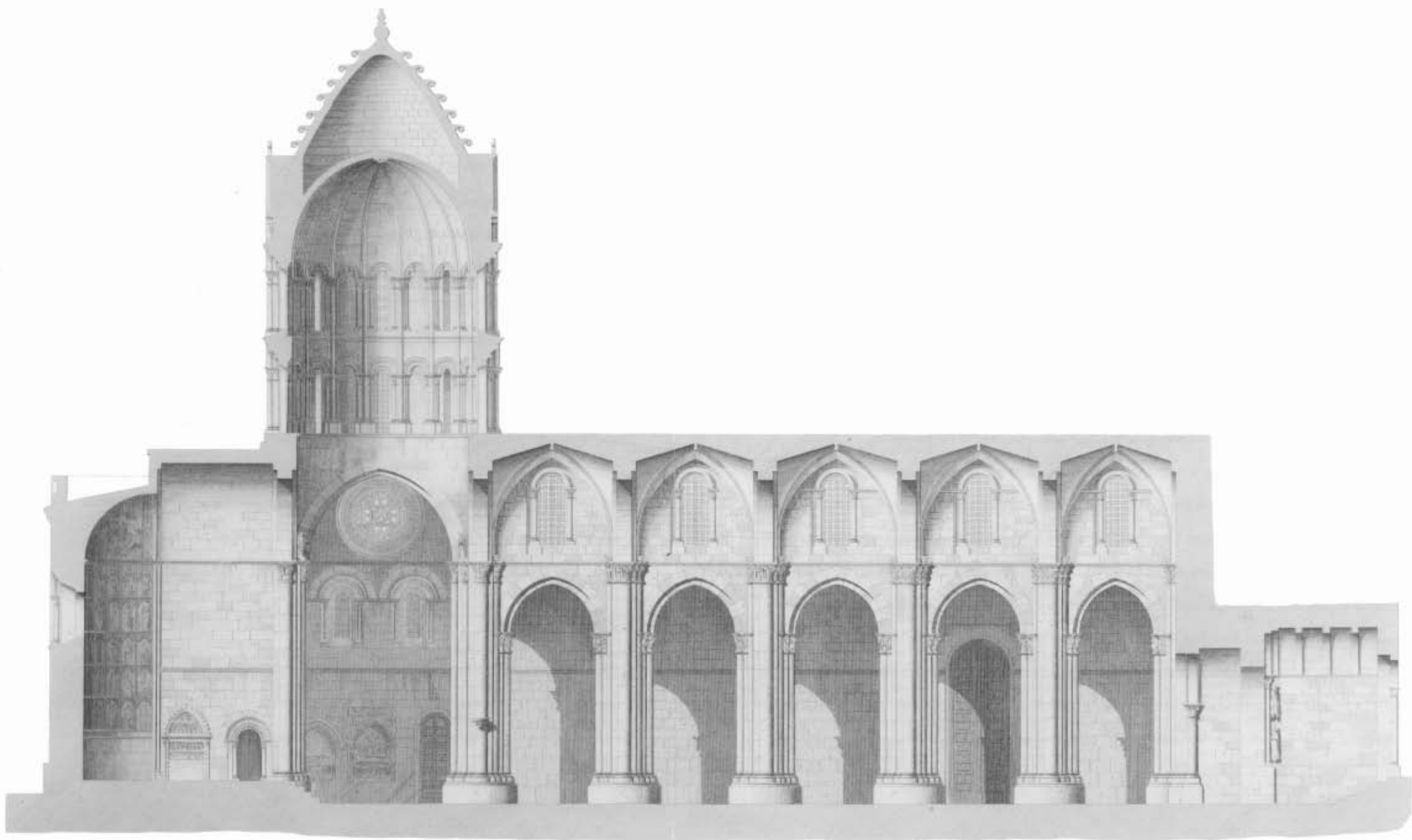
La inmediata Capilla de Santa Bárbara (1344), especialmente vinculada a la Universidad, tiene también una bóveda ochavada bajo la que aparece el sepulcro exento del fundador, el obispo don Juan Lucero. A sus pies, de espaldas al altar, se encuentra el sillón en el que se sentaba quien aspiraba al grado de doctor bajo la mirada atenta de los profesores y claustro de la Universidad, que ocupaban los escaños dispuestos alrededor de la capilla. La que lleva el nombre de Capilla de Santa Catalina se abre en el lado sur del claustro, donde menos sufrió los citados males, por lo que se encuentra en esta zona un buen repertorio de capiteles románicos del siglo XII. La capilla, que fue biblioteca catedralicia, sala de reunión sinodal, aula universitaria y escuela de música, es hoy

complemento museístico del muy rico de que se dispone en las nuevas y próximas salas capitulares nuevas.

Por último, la Capilla de San Bartolomé fue dotada por don Diego de Anaya, antiguo obispo de Cuenca y Arzobispo de Sevilla (1418-1431) durante las primeras campañas de la construcción de su catedral, donde murió, en 1437, tras una larga carrera episcopal que le llevó a recorrer las sedes de Tuy, Orense, Salamanca y Cuenca. Fundador de uno de los cuatro colegios mayores de Salamanca, a imitación del español en Bolonia, lo puso bajo la advocación de San Bartolomé como también lo está su capilla. En el centro y exento, protegido por una admirable reja renaciente de 1514, se encuentra el sepulcro de don Diego, obra magnífica en alabastro, donde un maestro anónimo hizo la figura del yacente, así como los cortejos de santos y vírgenes acompañando a Cristo y María, respectivamente, con un realismo gótico de ascendencia borgoñona y gran virtuosismo en su ejecución. De los sepulcros familiares que lo acompañan desde los arcosolios murales, cabe destacar por su refinamiento el plácido grupo de doña Constanza de Anaya y su esposo, Gutierre de Monroy, obra de la primera mitad del siglo XVI, a cuyos pies se lee en latín: «Recuerda tus últimos días y no pecarás nunca». Un imponente órgano gótico sobre tribuna mudéjar solemnizaría los aniversarios de la familia Anaya.

— *La catedral del siglo de oro* —

A pesar de las excelencias descritas de la catedral Vieja, el cabildo, consciente del impulso que la Universidad había dado a la ciudad, del altísimo prestigio que aquélla había alcanzado en los círculos humanistas de Europa y dado que las enseñanzas universitarias,



Sección longitudinal de la catedral Vieja de Salamanca. (MAE)

así como sus profesores, estaban entrañados con la iglesia misma, decidió la construcción de un nuevo templo. Estos primeros pasos, recogidos por González Dávila en su conocida *Historia de las antigüedades de Salamanca* (1606), incluyen la petición que en favor de su iniciativa hizo, en 1491, el cabildo a los Reyes Católicos y éstos al Papa, haciéndole saber «que la ciudad de Salamanca es de las insignes, populosas y principales de nuestros reynos... e la iglesia catedral es muy pequeña y oscura y baxa tanto que los oficios divinos no se pueden en ella celebrar segun e como deven... el administrador e dean e cabildo della han acordado de la edificar de nuevo haciéndola mayor... porque no se puede acrecentar sin que del todo se desfaga...». La justificación de la pequeñez y oscuridad de la catedral era verdad, pero sólo si se comparaba el magnífico templo románico con las formidables catedrales góticas que se habían levantado en Castilla, desde Sevilla hasta Burgos, esto es, en el fondo se descubre un deseo de humana y legítima emulación, sin duda acompañado por el crecimiento real de la población, muy por encima de la que tenía la ciudad en tiempos de Alfonso VIII.

El paso siguiente fue el encuentro en Salamanca, a requerimiento real, del maestro mayor de la catedral de Sevilla, Alfonso Rodríguez, y de Enrique Egas, que lo era de la primada de Toledo, para decidir la forma y lugar en que se levantaría el nuevo templo salmanticense (1510). Tras una concurrida asistencia de maestros de nuestro primer Renacimiento como Antón Egas, Juan Gil de Hontañón, Juan de Badajoz el Viejo, Alonso de Covarrubias, Juan Tornero, Juan de Álavà, Juan de Orozco, Rodrigo de Sarabia y Juan Campero, se acordó en 1512 la oportunidad de conservar la vieja catedral —si bien pisaba parte de su nave norte— mientras se construía la nueva para no interrumpir el culto y presumiendo que las obras tardarían

tiempo en concluirse, como así fue. De entre estos arquitectos saldría el maestro mayor de la catedral, Juan Gil de Hontañón, y su aparejador, Juan Campero, iniciándose las obras el 12 de mayo de 1513, según recuerda una inscripción que todavía puede leerse en el ángulo noroeste de la catedral.

El nuevo templo tendría tres naves, capillas entre contrafuertes, una nave de crucero alineada con éstas y cabecera de planta semicircular con capillas abiertas a la girola, todo muy parecido a lo que hoy es la catedral de Segovia, con la que guarda estrecho y lógico parentesco. Sin embargo, el largo proceso constructivo transformaría esta última parte de la catedral, iniciada por los pies, y acabaría teniendo una cabecera recta en la línea de lo visto en Sevilla, pero sin acceso por aquella parte. Esbeltísimos pilares góticos separan las tres naves sobre las que arrancan bóvedas de rica tracería nervada, más elevadas las correspondientes a la nave central, después de haber desechado la propuesta de Juan de Rasines y Vasco de la Zarza de hacer una verdadera *hallenkirche*, esto es, una iglesia con tres naves de la misma altura, que fue una solución frecuente del gótico tardío. Finalmente se prefirió el tradicional escalonamiento de la nave mayor sobre las laterales, lo cual permitía iluminar directamente con grandes ventanales la nave central.

Durante el siglo XVI, nuestro Siglo de Oro, en el que no sólo el arte, sino la literatura, el derecho y otras muchas disciplinas del saber dieron a Salamanca importancia capital, se fue levantando la catedral en la que podemos tener como primera etapa, pues, habiendo avanzado las obras desde los pies al crucero, se interrumpieron allí en 1560. En este tiempo fueron sus maestros Juan Gil de Hontañón, Juan Gil el Joven, Juan de Álava y Rodrigo Gil de Hontañón. Un cerramiento de fábrica provisional antes de proseguir por el crucero permitió trasladar el culto desde la catedral Vieja el 25 de marzo de 1560,

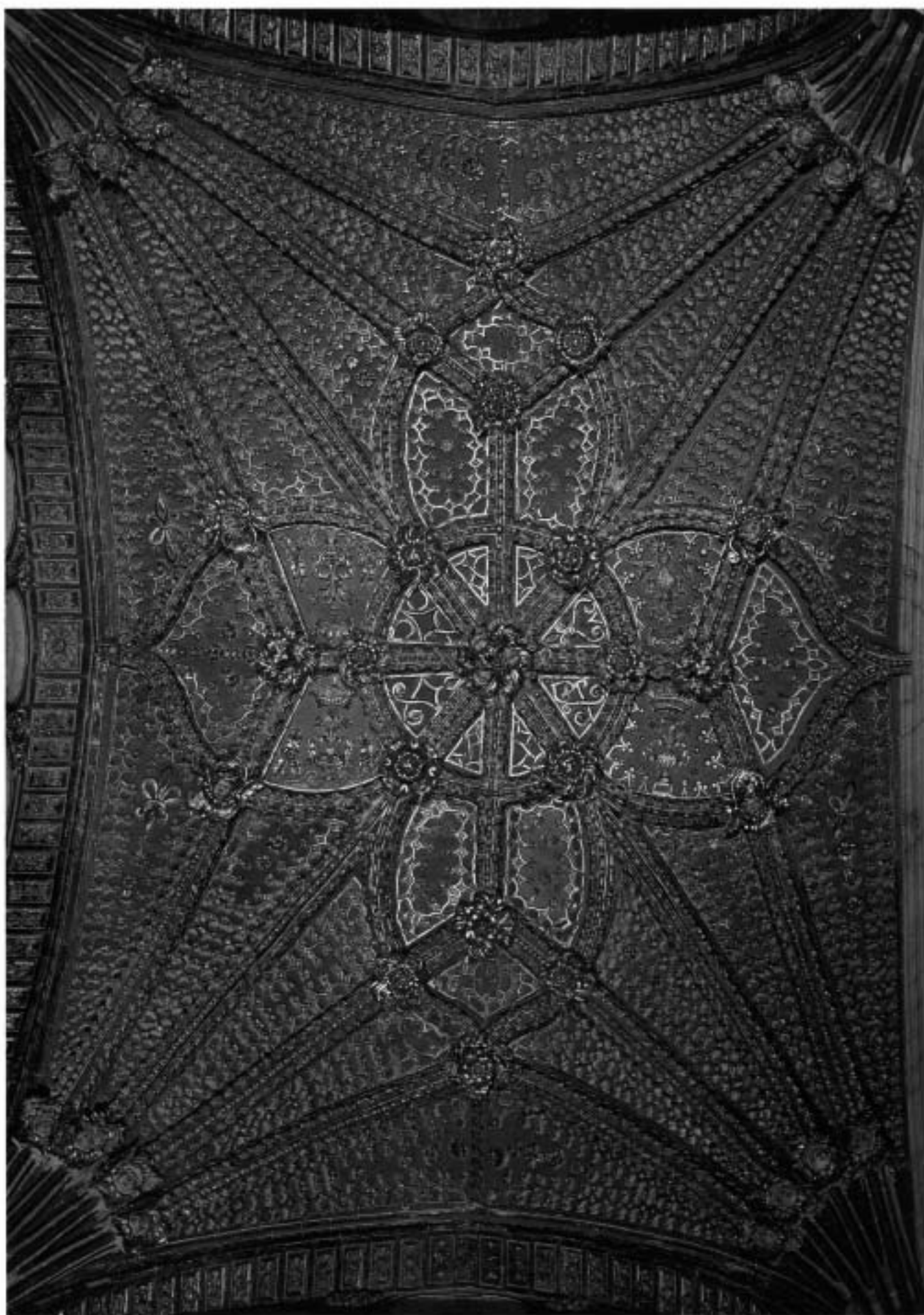
siendo Rey Felipe II y obispo de Salamanca don Francisco Manrique de Lara, que tres meses después dejaba esta diócesis por la de Sigüenza.

Años más tarde, en 1589, se hizo un esfuerzo por reiniciar las obras una vez nombrado el arquitecto Juan Ribero Rada, hombre formado en el clasicismo herreriano y a quien parece deberse la modificación hecha en la cabecera de la catedral, que a partir de entonces sería recta, recordando a la de Sevilla pero también teniendo en cuenta la cabecera recta que Herrera había dado a su proyecto para la catedral de Valladolid (1580). En los años siguientes las obras avanzaron de modo lento hasta que, en 1668 y siendo maestro mayor Juan de Setién Güemes, alcanzaron un ritmo aceptable, subiendo muros y pilares hasta ir cerrando las bóvedas, cosa que ya hizo su sobrino Pantaleón de Pontón Setién (1703-1714). La catedral, respetando siempre el lenguaje gótico de los primeros momentos, fue repitiendo pilares, bóvedas y molduras, pero su interpretación desde el mundo barroco hace que esta parte de la catedral no posea la finura de dibujo ni de ejecución que tiene lo construido en el siglo XVI bajo los Hontañón y Álava.

Faltaba aún resolver el tramo central del crucero, escogiéndose para ello la solución aportada por Joaquín Churriguera, cuya maestría se desarrolló entre 1715 y 1724. Éste quiso remedar la Torre del Gallo pero en clave barroca y en proporción a la magnitud del nuevo templo con un espectacular cimborrio dieciochesco, libre y original. Estando así resuelta la cubrición del edificio y colocado un baldaquino en el presbiterio de Alberto Churriguera, que sucedió en la maestría mayor a Joaquín, se procedió finalmente a la consagración de la catedral el 15 de agosto de 1733, siendo obispo don José Sancho Granado. Un año antes, Alberto Churriguera había comenzado a cerrar el coro en el centro de la nave con unos bellos muros entre neoplaterescos y barrocos de formidable efecto,

envolviendo la primorosa sillería de Joaquín, su última obra, en la que también intervinieron su hermano Alberto, José de Larra, Alejandro Carnicero y Juan Múgica. Los estípites de su arquitectura interior, la mixtilínea molduración de cornisas y salientes, la plenitud formal de la talla, en fin, todo, proclama ser obra de la familia Churriguera, a quien tanto debe el barroco hispánico. Un órgano del siglo XVI y otro espectacular que regaló el mencionado don José Sancho, del organero real Pedro de Echevarría (1745), completan este ámbito barroco que creció dentro de la parte gótico-renacentista de la catedral.

Todavía se producirían algunos cambios importantes, como es la eliminación del tabernáculo de Alberto Churriguera en el presbiterio (1743), sustituyéndolo por otro sencillo sobre la mesa del altar que hoy vemos, de Simón Gabilán Tomé, no llegándose a construir nunca el bello templete neoclásico de Manuel Martín Rodríguez cuya maqueta se conserva en el museo de la catedral. En este punto el cimborrio de Joaquín Churriguera no resistió bien el terremoto de Lisboa, por lo que se procedió a su derribo, siendo sustituido por la cúpula sobre tambor que hoy vemos y que, a pesar de todo, también fue necesario zunchar con fuertes barras de hierro porque había empezado a abrirse. Su autor fue Juan de Sagarvinaga, quien en estos años trabajó mucho para la catedral, haciendo la nueva sacristía en un curioso estilo gótico de gran carnosidad decorativa, inspirándose en la hermosa Capilla Dorada de la catedral. El terremoto lisboeta afectó también de modo importante a la torre de las Campanas, torre que se incorpora a la silueta de la catedral Nueva, aunque pertenezca a la Vieja, con el añadido del cuerpo alto de Pantaleón Pontón Setién (1705). A raíz del seísmo se agravaron antiguas grietas de la torre, apareciendo otras nuevas que hicieron temer por su estabilidad, ante lo cual fue propuesta



Bóveda dorada y policromada de la Capilla Mayor de la catedral Nueva



Cristo de las Batallas de la catedral Nueva

su demolición. Sin embargo, el ingeniero francés Baltasar Devreton dio la solución de envolver la torre con un refuerzo de cantería en talud que, sin duda, salvó esta pieza sobre la que giran ambas catedrales y sin cuya silueta no se entendería el conjunto catedralicio salmantino.

Las imágenes de *Santa Ana* y *San Juan Bautista* de Juni (s. XVI), en el trascoro, la *Inmaculada* de Esteban de Rueda (s. XVII) en el presbiterio y la *Piedad* de Luis Salvador Carmona (s. XVIII) inmediata a la Capilla de San José, en la girola, marcan los tres momentos de mayor actividad artística que dieron forma a las múltiples obras repartidas por sus numerosas capillas. Sólo resta recordar que el *Cristo de las Batallas*, en la cabecera de la catedral y dentro de un retablo cuajado de talla por Alberto Churriguera, es el que supuestamente llevaba consigo el Cid Campeador hasta que se lo regaló al primer obispo de Salamanca, don Jerónimo Bisque o de Perigord, cuyos restos mortales descansan en una cercana urna muy distante, en el tiempo y en el espacio, de su idea de lo que podría llegar a ser un día el conjunto catedralicio de Salamanca.



GRANADA, LA PRIMERA CATEDRAL DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

— Antecedentes —

EN LA HISTORIA ECLESIASTICA DE España el nombre de Granada evoca irremediabilmente el muy antiguo de Elvira que, a su vez, viene del anterior nombre romano Iliberis, ciudad notable de la que ya habla Plinio en su *Historia Natural* y junto a la cual creció muy próxima la Garnata o Granada medieval islámica, donde los ziríes fijaron la capital del reino granadino en el año 1013. Para nuestro propósito interesa recordar que en aquella Iliberis hispanorromana se reunió, hacia el año 300, poco antes del Edicto de Milán por Constantino, el primer concilio peninsular que conocemos como Concilio de Elvira y uno de los más antiguos de los que se tiene noticia en la historia de la cristiandad. A él acudieron todos los obispos de Hispania, diecinueve en total, teniendo constancia tanto de los nombres y lugar de procedencia de los presentes como del contenido de sus cánones, en los que se descubre el carácter gentil y pagano en que, lógicamente, se mueve esta joven Iglesia. La predicación del cristianismo en estas tierras se vincula tradicionalmente a uno de los siete Varones Apostólicos, San Cecilio, a quien

se debería la creación de esta diócesis, por lo que hoy es su patrón, así como de la propia ciudad de Granada.

Perdido prácticamente todo vestigio de la organización eclesiástica bajo la larga etapa musulmana y sabiendo que hubo obispos de Granada durante el siglo XV que no vivieron en la ciudad, la archidiócesis de Granada nació *ex novo* por voluntad expresa de los Reyes Católicos a raíz de la toma de la ciudad en 1492. La historia de la catedral granadina en aquellos primeros años no deja de ser pintoresca y curiosa, pues inicialmente se acomodó en la hermosa mezquita de la Alhambra, donde la vio Münzer en 1494: «En la Alhambra hay una rica mezquita, que es ahora iglesia dedicada a Nuestra Señora y es sede episcopal...» Parece que tan sólo se le añadió a los pies un coro en alto para aumentar su capacidad. Sin embargo, esta ocupación era sólo provisional, pues el Rey don Fernando había dado instrucciones para levantar a sus expensas en el Realejo, el barrio de la judería a los pies de la colina de la Alhambra que ahora sería destruido en parte, «una magnífica iglesia en honor de la Virgen, destinada a sede episcopal, templo que alcanzamos a ver terminado hasta las bóvedas y ya con el tejado puesto» (Münzer).

Pero tampoco sería este templo durante mucho tiempo sede episcopal, pues la Reina doña Isabel tenía el propósito de ocupar la mezquita aljama o mezquita mayor que, desde 1499, Cisneros había convertido en parroquia de Santa María de la O contra lo convenido en las capitulaciones de la ciudad. Una bula del Papa Alejandro VI autorizó, en 1502, el traslado de la sede desde el Realejo hasta la mezquita, cosa que no se efectuaría hasta 1507, cuatro años después del fallecimiento de la Reina Isabel y el mismo en que murió el notabilísimo jerónimo Hernando de Talavera, hombre ejemplar y artífice de la archidiócesis *granatensis*. La iglesia del Realejo pasó a ser entonces de la

Orden Franciscana, conociéndose como Casa Grande, para diferenciarla del convento de San Francisco en la Alhambra, hasta que se demolió durante la invasión napoleónica, abriéndose luego sobre su solar la actual plaza del Padre Suárez.

La conversión de la mezquita en templo exigió cambios en la disposición de las naves, y se conoce muy bien su organización merced a un plano de 1704, esto es, cuando todavía quedaba en pie parte de la mezquita. De un modo parecido a lo que se hizo en la de Córdoba bajo los Reyes Católicos, aquí se eliminaron algunas de sus columnas en sentido transversal para dar paso a una nave principal frente al altar mayor. Otras capillas, sepulturas, sacristías, etc., fueron repartiéndose el interior de la mezquita. Sin embargo, ya desde la citada bula de Alejandro VI (1502), se había pensado en construir un nuevo templo de tal manera que allí se decía que la traslación desde el Realejo era hasta que se construyera la nueva *ecclesia ipsa apud locum Mesquita Maioris*.

Sin embargo, la falta de recursos, las dudas sobre el terreno y orientación que debía tener la catedral, así como el modelo que debía seguirse, Sevilla o Toledo, hicieron que las obras se retrasaran hasta el 25 de marzo de 1523, fecha en que se colocó la primera piedra. Para entonces ya se había construido la Capilla Real como Panteón Regio, cumpliendo así la doble voluntad de Isabel y Fernando, que eligieron Granada como lugar para su entierro. Para ello fundaron la Capilla Real en la catedral granadina, según cédula de 13 de septiembre de 1504, disponiendo que trece capellanes se hiciesen cargo del culto, constituyendo desde entonces un «cabildo, con voz, voto y mesa capitular, con las gracias e indulgencias de que gozan las Iglesias Catedrales de estos Reinos», según reconoce una bula pontificia de Paulo III (1537), lo cual produciría muchos roces y enfrentamiento con el cabildo de la catedral.

Un mes más tarde, sintiéndose morir la Reina, redactó su testamento donde se lee lo siguiente: «Item, mando que si la Capilla Real que yo e mandado facer en la Iglesia Catedral de Santa María de la O de la cibdad de Granada, no estubiere fecha al tiempo de mi fallecimiento, mando que se faga de mis bienes o lo que dello estoviere por acavar, según lo tengo yo ordenado e mandado».

Al año siguiente, en 1505, se encargó el proyecto de la Capilla Real al maestro mayor de la catedral de Toledo, Enrique Egas, quien, al mismo tiempo, preparaba las trazas de la gran catedral de Granada. Pero ésta aún habría de esperar. Entre tanto las obras de la capilla conocieron algunos problemas pues Egas estimaba bajo y angosto el lugar, por lo que se trasladaron a Granada para reconocerlo, en diferentes fechas, algunos de nuestros más grandes arquitectos de entonces como Alfonso Rodríguez, maestro mayor de la catedral de Sevilla, Lorenzo Vázquez, el iniciador del Renacimiento en España, o Juan Gil de Hontañón, Juan de Álava y Juan de Badajoz, quienes por entonces estaban discutiendo en Salamanca el lugar que debía ocupar su catedral (1512).

Cuando las obras estaban casi terminadas, falleció el Rey don Fernando en 1516, dejando dispuesto en su testamento que habiendo elegido «sepultura de nuestros cuerpos, queremos, ordenamos e mandamos que aquel sea, luego que fallestiéremos, llevado e sepultado en la Capilla Real nuestra, que Nos e la Serenísima señora Reyna Doña Ysabel nuestra my cara e muy amada muger que en gloria sea, habemos mandado hacer e dotado en la Iglesia mayor de la cibdad de Granada... Y si fuese el caso que, al tiempo que de esta vida pasemos, la dicha Capilla Real nuestra, no fuese acabada ni el cuerpo de la dicha serenísima señora Reyna fuese mudado a la dicha capilla, queremos que nuestro cuerpo sea depositado e puesto, juntamente con el suyo y en la misma sepultura

e en el mismo monasterio de S. Francisco de la Alhambra... hasta que la dicha capilla sea acabada».

La obra se terminó en 1517, como recuerda una larga inscripción que recorre la capilla a la altura del arranque de sus bóvedas, pero el traslado de los restos mortales de los Reyes Católicos a la cripta de la nueva capilla no se efectuaría hasta 1521. Este intervalo de tiempo se aprovechó para equilibrar la sencillez del edificio con la singular riqueza artística que encierra, pues Carlos V quiso hacer de ella el panteón dinástico llevando allí los restos de su padre, Felipe el Hermoso, de la primera mujer e hijos de éste, doña María, y de los infantes Juan y Fernando, así como de la Emperatriz Isabel de Portugal. El propio Emperador fue enterrado aquí por su hijo Felipe II hasta que pudo llevarse a sus padres al nuevo Panteón de El Escorial, a donde trasladó también a doña María y sus hijos, mientras que ordenaba conducir desde Tordesillas a Granada los restos de doña Juana la Loca, junto a los de su esposo don Felipe.

— *La Capilla Real* —

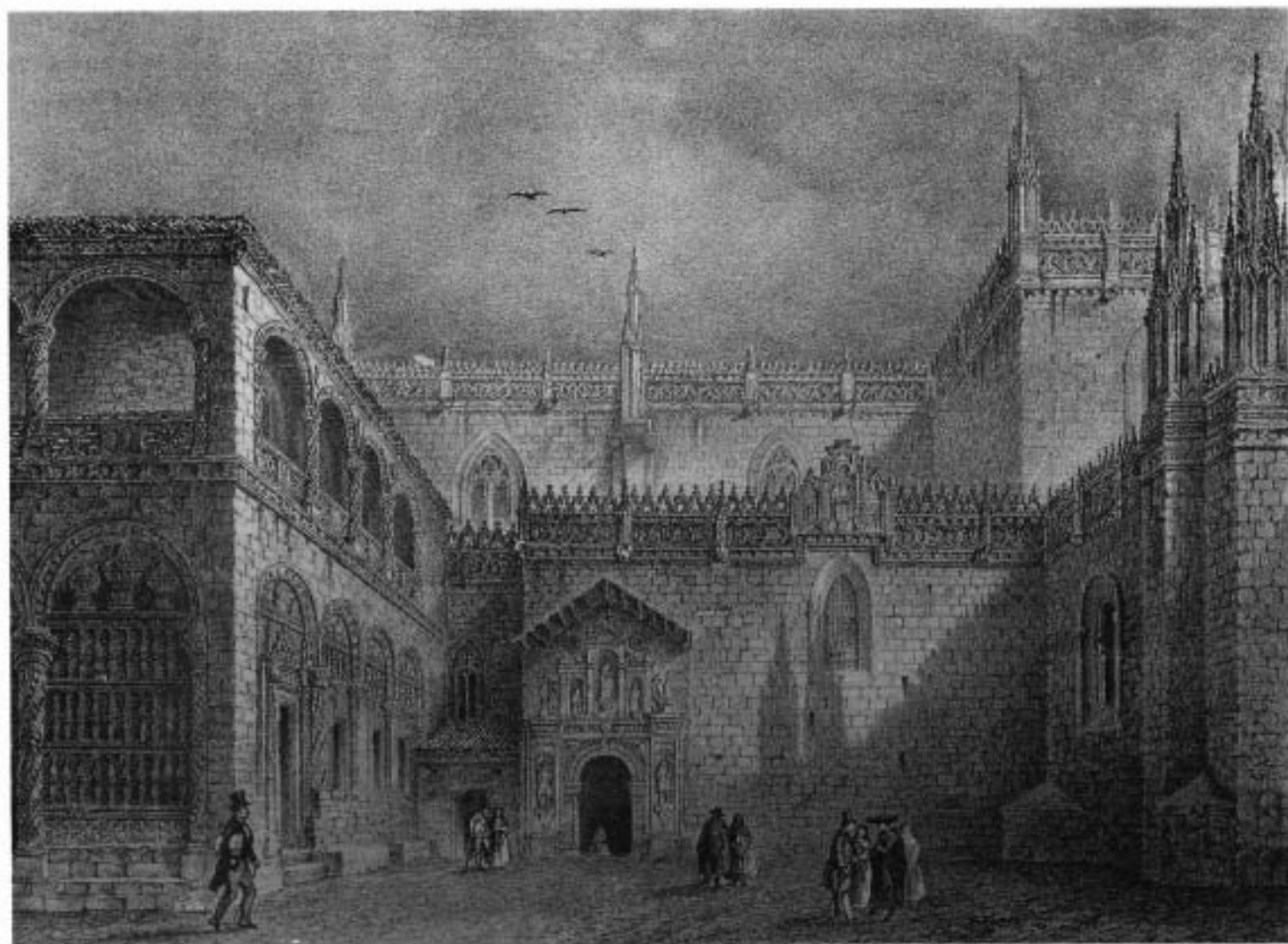
Esta obra sobrepasa, sin duda, a lo que fueron o serían otras capillas reales en otras tantas catedrales, desde la de Mallorca hasta las de Toledo y Sevilla, pues aquí manifiesta su autonomía arquitectónica respecto al templo mayor de la misma manera que lo era su cabildo respecto al catedralicio. De todos modos la Capilla Real de Granada es de modesta arquitectura (mide poco más de cincuenta metros por veintiuno) en relación con lo que representan sus fundadores, pues consta de una nave única con capillas poco profundas entre contrafuertes y un sencillo crucero al que, en un momento, se pensó en

dotar de un cimborrio o linterna. A los pies y en alto un coro como si se tratase de una iglesia conventual. Una vasta sacristía, en la que se expone desde 1945 una rica colección de pinturas y objetos de la Reina Isabel, completa el conjunto.

No obstante, la capilla representa un eslabón fundamental en el curso del arte español, pues allí se dieron la mano viejas tradiciones góticas de ascendencia flamenca con elementos renacentistas e italianizantes, lo borgoñón con lo florentino, Berruguete y Diego de Siloe, todo en una constante mezcla de color y materiales que dan buena medida de aquella fértil etapa donde un mundo periclita, el medieval, y otro amanece, el renacentista.

Lo más notable del interior es el ámbito del crucero y la Capilla Mayor, que forman una secuencia espacial única celosamente protegida por una excepcional reja que, a la vez que cierra, permite ver a través de sus delicados barrotes la magia regia y sacra que envuelve el túmulo de los Reyes Católicos. La reja se colocó en 1520 y sus tres órdenes o alturas de arquitectónica organización, que llevan motivos y capiteles platerescos, destacando la delicada forja de los barrotes, así como las escenas altas en chapa recortada repujada y pintada, con escenas de la Pasión y el martirio de los Santos Juanes, nos hacen olvidar que es una obra en hierro. Su artífice no dudó en firmar la obra: *maestre Bartolomé me fecit*.

Tras la cálida y áurea transparencia de la reja, sin duda una de las mejores de todo el Renacimiento español, se ve el blanco y frío mármol de Carrara que, en Génova, labró el escultor italiano Domenico di Alessandro Fancelli para dar forma al cenotafio de los Reyes Católicos. Encargado hacia 1514 y concebido como túmulo exento para colocar bajo el breve crucero de la capilla, se encontraba ya colocado en 1521. Es una obra magnífica en la que los cuerpos yacentes de los Monarcas duermen sobre un elevado lecho



Conjunto de La Lonja, Capilla Real y catedral. (Parcerisa)



Capilla Real de la catedral de Granada

mortuorio cuyos frentes en talud se decoran con las más exquisitas galas del repertorio del Quattrocento italiano. Tondos y hornacinas con relieves de una delicadeza imponderable visten estos paños en cuyos ángulos aparecen unas prominentes bichas de fantástica imaginación. A los pies de los Reyes, una cartela sostenida por dos angelotes niños resume su biografía: *Mahometice secte postratores et heretice pervicacie extintores Fernandus aragonum et Helisabetha Castelle vir et uxor unanimes Catholice appellati marmoreo clauduntur hoc tumulo.*

La obra de Fancelli tuvo gran repercusión en la escultura española de su tiempo, siendo seguido por otros artistas españoles en obras análogas. La más inmediata fue la del cenotafio que hoy vemos en la propia Capilla Real, el de Felipe el Hermoso y doña Juana la Loca, colocado en 1603, pero que había sido encargado por Carlos V a Bartolomé Ordóñez en 1519. Éste se había formado en Italia, por lo que no le fue difícil seguir la pauta marcada por Fancelli, si bien restó algo de su preciosismo decorativo en favor del nuevo espíritu que alentaba la escultura italiana contemporánea, poderosamente renovada por Miguel Ángel. Algo de esto es lo que cabe observar en las figuras y medallones que cubren los frentes del túmulo sobre el que los yacentes muestran un rostro idealizado por el escultor. Ordóñez, que por entonces estaba terminando los relieves del trascoro de la catedral de Barcelona, tampoco pudo ver esta obra terminada puesto que murió en Carrara en 1520, corriendo la finalización y traslado a Granada a cargo de su taller (1539).

Ambas obras, ubicadas sobre la cripta de sencilla arquitectura, se encuentran a los pies del novedoso retablo de la Capilla Mayor pues es uno de los primeros que podemos llamar platerescos. Se encargó al escultor de origen francés Felipe Vigarny, quien se comprometió a tenerlo terminado entre 1520 y 1522. La arquitectura de sus calles y

cuerpos revela influencia italianizante y renacentista, mientras que de sus esculturas escapa la expresión dramática de tradición gótica borgoñona. El retablo está dedicado a los Santos Juanes, patronos de la capilla y a la Pasión de Cristo, pero la escena central se dedica muy significativamente a la Adoración de los Reyes, mientras que los relieves del bando recogen escenas de la toma de Granada y posterior bautismo de la población islámica. Dos testigos de excepción, doña Isabel y don Fernando, en bulto redondo y a medio camino entre el mundo real y el fingido en el retablo, aparecen a los lados en actitud orante. Ambas esculturas se deben a Diego de Siloe tras no complacer las hechas inicialmente por Vigarny. Toda la policromía del retablo es excelente y parece deberse a Antón de Plasencia y a Antonio de Salamanca.

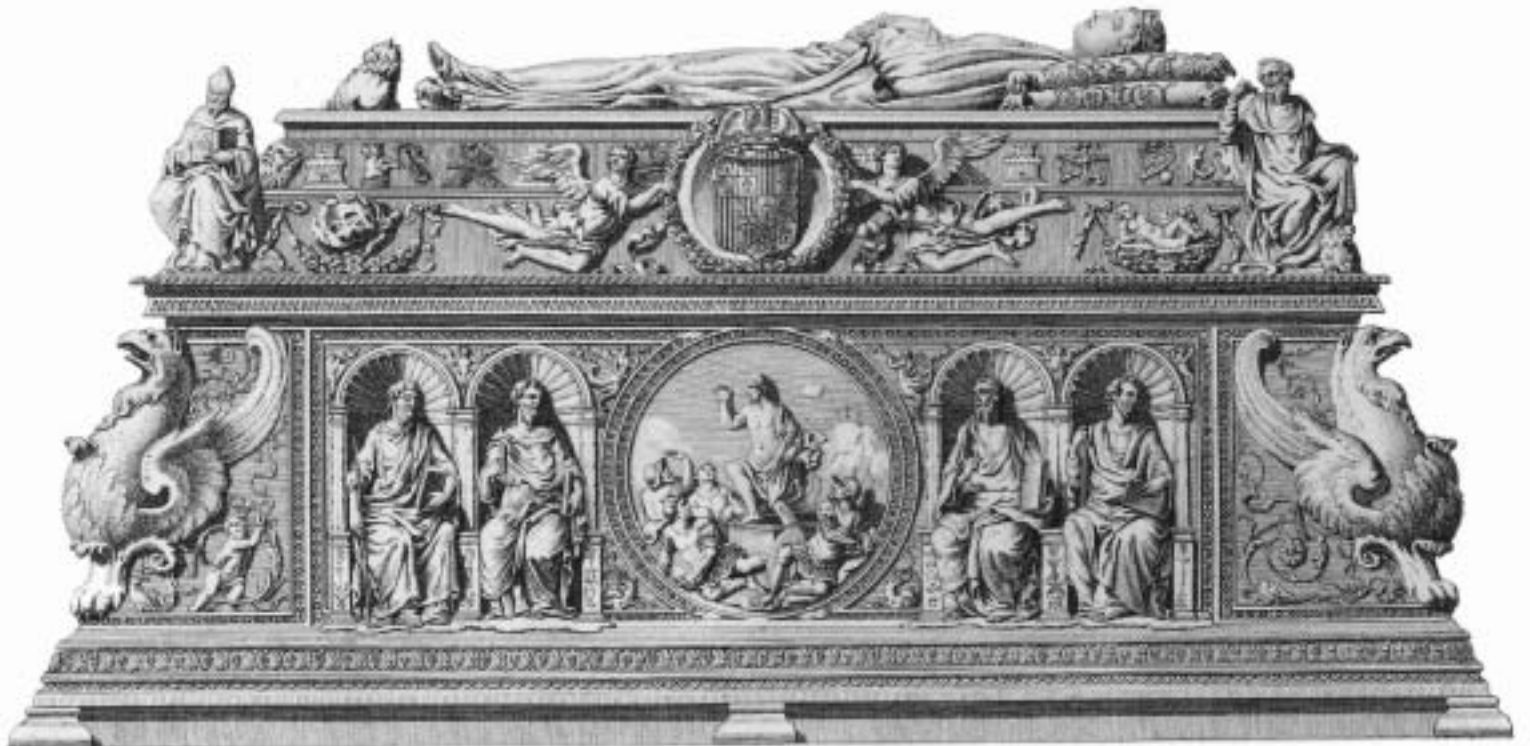
Entre 1630 y 1633 se hicieron los dos retablos-relicarios que se encuentran en el crucero, obra de Alonso de Mena, que contienen las numerosas reliquias que el Papa había regalado a los Reyes Católicos, y componen un interesante conjunto de arquitectura y escultura. La inclusión del retrato de Felipe IV e Isabel de Borbón entre los retratos de los Monarcas bajo las puertas del relicario indica su pertenencia al siglo XVII. En el crucero se encuentra también un original retablo renacentista de Jacobo Florentino cuyas pinturas sobre tabla se deben al pintor flamenco del siglo XV Dierick Bouts, procedente de un tríptico que conocemos como del *Descendimiento*. Este mismo artista italiano, Jacobo Florentino, es el autor del grupo de la *Anunciación* que corona la portada gótico-isabelina de paso a la sacristía convertida hoy en museo. Allí encontramos tablas de Roger van der Weyden, Bouts y Memling, algunas de las cuales formaban parte de la colección privada de la Reina Isabel, junto a otras debidas a pintores italianos o españoles, como Pedro Berruguete. Otros muchos objetos nos acercan a los mismos Reyes Católicos, como la



Sepulcro de los Reyes Católicos en la Capilla Real de la catedral de Granada



Sepulcro de los Reyes don Felipe I y doña Juana. (Laborde)



Sepulcro de los Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel. (Laborde)

espada de áurea empuñadura de don Fernando, mientras que la corona y el cetro de doña Isabel, su joyero o el misal de ricas miniaturas que usó en vida nos permiten apreciar el refinamiento del arte español en aquellos irrepetibles años.

Al abandonar la iglesia recordaremos la Capilla de Santa Cruz, con una reja de época de Carlos V, a través de la que se ve el retablo barroco de Blas Antonio Moreno (1752), con la pintura de Alonso Cano y las esculturas a los lados de José Risueño. Finalmente mencionaremos las portadas de la Capilla Real de las que la principal, en el lado norte, se abre hoy como puerta de comunicación con la catedral, mostrando un preciosista repertorio formal de lo que llegó a ser el gótico isabelino, en esta ocasión con muchos recuerdos de ascendencia toledana que nos llevarían al propio Juan Guas. Además de la puerta situada a los pies que comunica hoy con el Sagrario de la catedral, más tarde se abrió una tercera puerta para facilitar el acceso a la capilla desde la calle, en el costado sur. Su autor fue Juan García de Praves (1527), si bien en el siglo XVIII sufrió algunos retoques, debiéndose las figuras de las hornacinas altas al escultor francés Nicolás de León. El arte renacentista de la portada contrasta con la crestería gótica que corona el edificio por esta parte. La vecina Lonja de Mercaderes, obra probable del propio Egas y en cuyo piso alto se encuentra la sala capitular de la Capilla Real, da a este corto y modesto espacio urbano un atractivo irresistible.

— *La catedral de Siloe* —

A la vez que Egas contrataba la construcción de la Capilla Real, ya estaba trabajando en las trazas de la catedral y, como cabía esperar de quien era maestro mayor de la

primada, hizo aquí una versión actualizada de la catedral de Toledo, con sus cinco naves, capillas entre contrafuertes y girola en redondo en la que alternan tramos triangulares y rectangulares. Este proyecto debió de encontrar muchos reparos y, muerto el Rey Fernando, el cabildo todavía se preguntaba sobre la idoneidad de aquel modelo, que de haberse realizado nos hubiera dejado hoy una catedral gótica como las que se hicieron en Salamanca y Segovia durante el siglo XVI. Es muy significativo el nombramiento circunstancial de Juan Gil de Hontañón para dirigir la obra cuando éste se encontraba al frente de los dos templos catedralicios citados. Finalmente el nombramiento definitivo recayó en Enrique Egas, quien estuvo haciendo los preparativos previos sobre el terreno, incluyendo expropiaciones y derribos, hasta que se puso la primera piedra siendo Arzobispo don Fernando de Rojas, el 25 de marzo de 1523. Sin embargo, cinco años mas tarde se paralizaron las obras por no estar conforme el cabildo con los criterios de Egas, que debían de parecer arcaizantes para las fechas en que se estaba construyendo.

Es entonces, en 1528, cuando se llama a Diego de Siloe, que se encontraba en la propia ciudad de Granada como visitador de la obra de la iglesia del monasterio de San Jerónimo, encargándole un modelo para la catedral. Éste lo hizo de acuerdo con lo visto y aprendido durante su estancia en Italia, imaginando un templo renacentista, *a lo romano* como entonces se decía, sobre la cimentación abierta ya por Egas, que por su carácter, ritmo y proporción obedecía a una concepción tardogótica que condicionaba los futuros alzados. El cambio no satisfizo esta vez a Carlos V aunque sí al cabildo catedralicio, por lo que fue menester un viaje de Siloe a Toledo para mostrar y convencer al Emperador de la modernidad de su modelo frente a lo periclitado de la idea de Egas. Mostrándose conforme Carlos V, las obras pudieron reemprenderse inmediatamente de tal forma que



Retablo de la Virgen de la Antigua (1716-1718), de Pedro Duque Cornejo



Inmaculada, talla en madera policromada, de Alonso Cano

en 1563, el año de la muerte de Diego de Siloe, no sólo se había replanteado el edificio por entero sino que, prácticamente, la gran cabecera de la catedral se hallaba terminada, pudiendo dedicarse al culto desde 1561.

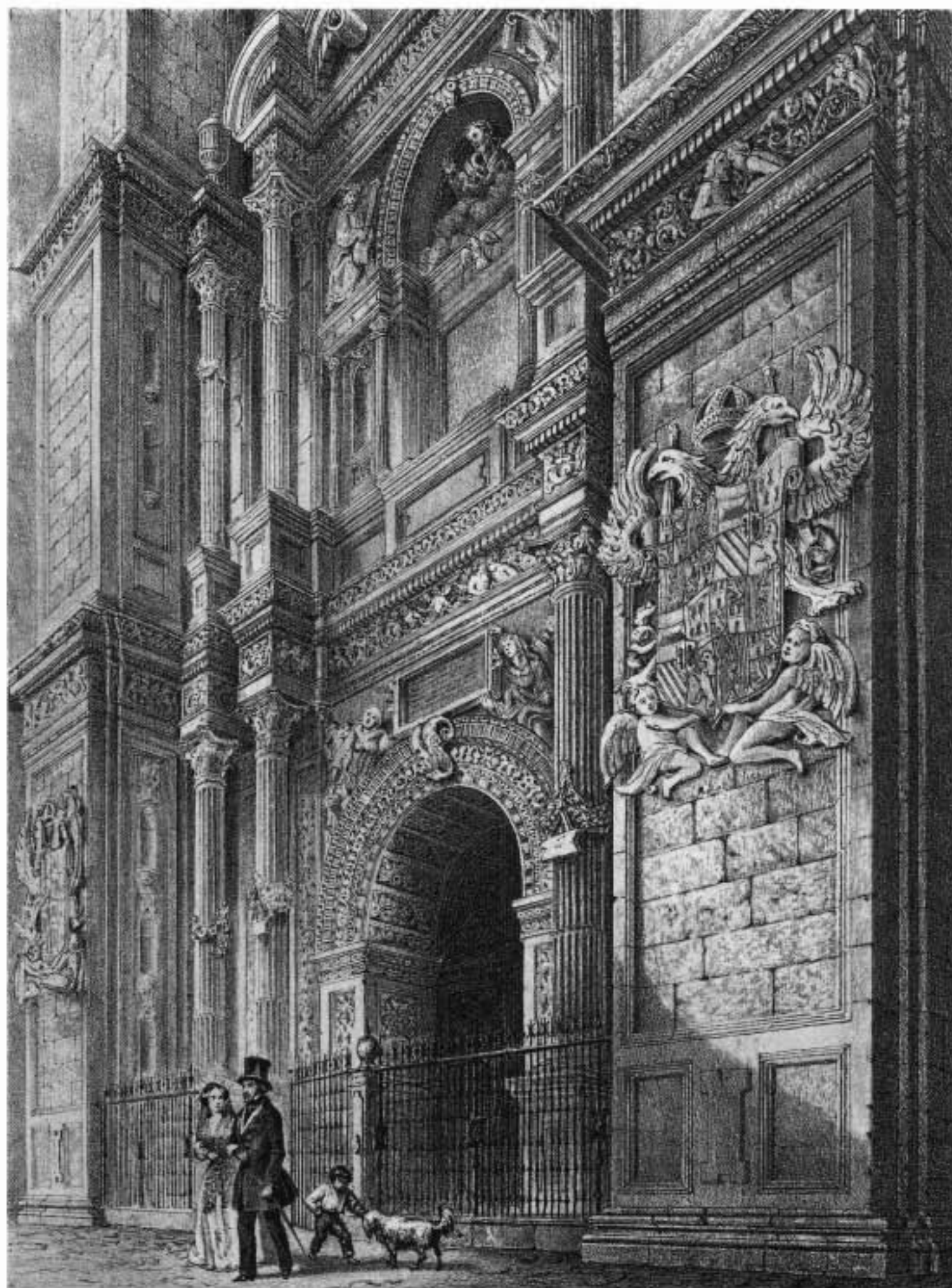
A Siloe le sucedió en la maestría su antiguo aparejador, Juan de Maeda, a quien el cabildo contrató en noviembre de 1563, contentándose aquél «con los dozientos ducados del salario y que, se menos se le diera, con menos se contentara». Maeda, buen conocedor del proyecto de Siloe, comenzó a levantar la torre a los pies pero su temprano fallecimiento (1567) abrió una importante crisis en la maestría de la catedral al no querer hacerse cargo de la obra su hijo Asensio de Maeda, que trabajaba en Sevilla. La situación se intentó zanjar con un célebre concurso-oposición (1577) en el que participaron los arquitectos Francisco del Castillo, Lázaro de Velasco y Juan de Orea, cuyos memoriales y declaraciones son del máximo interés para la historia de la arquitectura española. Juan de Orea salió vencedor de aquel trance pero su maestría duró tan sólo dos años (1580-1581), haciéndose cargo de la obra hasta 1623 Ambrosio Vico, que aparece primero como aparejador de la obra, bajo visitas frecuentes de Asensio de Maeda, maestro mayor de la catedral de Sevilla, y luego como maestro de la catedral de Granada.

Todas estas dificultades y la carencia de recursos para acometer la construcción dilató en exceso las obras, por cuya dirección siguieron pasando nombres y maestros como Alonso Cano, Ardemans y Rodríguez Navajas, dándose por concluidas en 1704, siendo Arzobispo don Martín de Ascargorta. Sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido y de las sucesivas maestrías, la catedral no perdió su fisonomía inicial, pudiéndose presentar como el primer templo catedralicio del Renacimiento español. Siloe, partiendo del pie forzado que suponía la planta gótica de Egas, consiguió transformar con éxito los alzados del templo,

al tiempo que incorporaba temas de actualidad extrema en aquellos años como el de la capilla centralizada que hoy compone el imponente presbiterio. Efectivamente, en Granada conviven dos concepciones distintas dentro de la arquitectura de la catedral, pues mientras que el cuerpo de la iglesia con sus cinco naves responde a la tradicional disposición longitudinal de origen basilical, la cabecera tiende a convertirse en un elemento autónomo y centrípeto. Esta diferente concepción puede verse tanto en la planta como en los alzados, produciéndose en su encuentro un delicado problema que Siloe salvó con destreza y habilidad por medio de un arco de caras distintas que sirve de charnela para articular la nave principal con la Capilla Mayor.

Otra de las novedades del proyecto de Siloe fue la solución dada a los esbeltos pilares que separan las naves, abandonando los antiguos y góticos apoyos fasciculares por un bien dibujado orden corintio sobre fustes acanalados que tendría muchos seguidores en las catedrales renacentistas y barrocas de Andalucía hasta llegar a la catedral de Cádiz.

La Capilla Mayor, de original concepción redonda sin precedentes en otros templos catedralicios y que bien pudo concebirse como capilla funeraria del Emperador, cuenta con dos órdenes superpuestos de columnas corintias, llevando en lo alto una solución cupuliforme poco definida que no se trasdosa al exterior. La arquitectura de sus alzados se convierte a la vez en marco espléndido de las pinturas que alberga, desde las debidas a Bocanegra y Sevilla, sobre los balconillos pensados en su origen como sepulturas reales, hasta la excelente colección alta pintada entre 1652 y 1664 por Alonso Cano, que fue racionero de la catedral. En la altura considerable de la Capilla Mayor que alcanza los cuarenta y cinco metros, aún queda espacio para abrir un doble cuerpo de luces que contribuye también a matizar como distinto este ámbito del resto de la catedral. Para



Portada del Perdón, de Diego de Siloe. (Parcerisa)

aquellos huecos se encargaron veinticuatro vidrieras a Dirk Vellert, conocido en España como Teodoro de Holanda, y a Juan del Campo, quienes pintaron entre 1558 y 1561 escenas de la Pasión y diversos pasajes evangélicos relativos a la historia de la Salvación. Completan esta rica capilla los retratos orantes de Isabel y Fernando, hechos en el siglo XVII por Pedro de Mena, bajo las cabezas de Eva y Adán que talló Alonso Cano. Debajo de estas esculturas unos púlpitos de ricos mármoles con tornavoces de madera, debidos al arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo y ejecutados entre 1713 y 1717, hablan del constante y tardío enriquecimiento de la catedral granadina.

La girola que corre por detrás de la Capilla Mayor cuenta con una corona de capillas presidida por la de San Cecilio, destacando en el lado del evangelio la de Nuestra Señora la Antigua, cuya imagen gótica del siglo XV, según la tradición, es la que acompañó a los Reyes Católicos en la conquista de Granada. Sin embargo, esta delicada imagen varias veces repintada, casi pasa desapercibida desde su altar por la exhuberancia y verbosidad barroca del retablo que la cobija, obra de Pedro Duque Cornejo (1716-1718). Esta paradójica presencia de retablos, púlpitos y otros elementos litúrgicos del siglo XVIII en un edificio renacentista deriva de la mencionada prolongación de las obras, por lo que no es de extrañar encontrar allí retablos como el mencionado o aquel otro debido a Hurtado Izquierdo bajo la advocación de Santiago (1707) que, con sus estípites y libres formas, representa la etapa más fecunda del barroco español.

En la misma línea se encuentra el retablo de la Virgen de las Angustias, en una capilla del lado del evangelio, que hasta la supresión del coro en la nave mayor formaba su trascoro, todo él de ricos mármoles y obra excelente de José Bada (1737-1741) en los momentos finales del fecundo barroco andaluz. Otras capillas que iban completando su ajuar





a través de los años nos llevarían hasta la de San Miguel, de hechura clasicista (1804-1807), con el sepulcro del Arzobispo don Juan Manuel Moscoso y Peralta, fallecido en 1811 y obispo que fue de Cuzco, habiendo intervenido en los problemas suscitados por la rebelión de Tupac-Amaro, obra del escultor neoclásico catalán Jaime Folch y Costa.

Inmediata a esta última capilla se encuentra la del ingreso al Sagrario cuya construcción exigió la demolición de la última parte de la mezquita que quedaba aún en pie (1704). La Capilla del Sagrario se hizo de acuerdo con las trazas dejadas por Siloe siendo ahora sus intérpretes los mencionados arquitectos Francisco Hurtado y José Bada. Éstos se ajustaron muy fielmente al espíritu renacentista de la obra, de tal manera que el Sagrario parece una derivación natural de la catedral, dándose por finalizado en 1759. Centra el espacio un bello tabernáculo de mármoles policromos y escultura de José Bada, que aquí se manifestó conforme a su arte y tiempo.

De todas las cosas que cabe ver en el interior de la catedral, como los dos monumentales órganos que testifican la grandeza de lo que fue el conjunto del coro hasta nuestro siglo, señalaremos la pieza que fue sala capitular y hoy sirve de museo en la base de la única torre que se llegó a levantar. Su portada recuerda el paso por la catedral de Juan de Maeda así como de Diego Pesquera, y el interior supone un prieto resumen del arte granadino con obras de Risueño, Mena, Mora, Bocanegra, etc., destacando la *Virgen de Belén* y la monumental cabeza de San Pablo, obras ambas de Alonso Cano, quien también talló la delicadísima versión de la *Inmaculada* del facistol del coro y que hoy puede verse en la sacristía de la catedral.

Nada se ha dicho del exterior de la catedral que, además de otros accesos menores, cuenta con la gran portada del crucero llamada del Perdón, proyectada y dirigida, casi

en su totalidad, por Diego de Siloe (1536) y terminada por Ambrosio de Vico (1610). Una inscripción sobre este verdadero arco de triunfo recuerda cómo la Fe y la Justicia —representadas en sendos relieves— fueron restituidas por los Reyes Católicos tras la toma de Granada, siendo su primer prelado fray Hernando de Talavera. Finalmente, la fachada principal a los pies fue proyectada por quien hasta aquí hemos visto como pintor y escultor, Alonso Cano. Éste estaba trabajando en ella en 1667 y su imagen se aparta de Siloe con atrevida valentía y regular éxito que las esculturas de Duque Cornejo, Risueño y los Verdiguier quisieron compensar. A un lado de la fachada crecen los tres únicos cuerpos que se llegaron a hacer de la torre, mientras que en el lado contrario, a la derecha, asoma la tímida fachada del Sagrario que, por mimesis, incorpora algunos temas canescos.





LAS CATEDRALES DE CÁDIZ Y EL MAR

— *La primera catedral de Cádiz* —

POR AZAR DE LA HISTORIA algunas ciudades españolas conservan dos catedrales como edificios físicos distintos, debido al hecho frecuente de ambicionar un templo mayor y más acorde con las nuevas posibilidades económicas del obispo, cabildo y ciudad. Así ha sido durante toda la historia y, habitualmente, bajo una catedral gótica se encuentran los fundamentos de la catedral románica, sea Burgos, León o Pamplona, pero con un sentido elemental de ahorro de sitio estas catedrales se superpusieron a sí mismas, aprovechando cimentación y materiales. Sin embargo, en otros casos, bien porque el terreno lo desaconsejara, bien por exceder en mucho el nuevo edificio al anterior o porque el crecimiento de la ciudad las arrastrara a zona más poblada, el hecho es que estas nuevas catedrales no supusieron la destrucción de las anteriores, con la gran ventaja de poder seguir abiertas al culto durante los muy largos períodos que representaba el inicio de las obras y primera cubrición de bóvedas.

Una vez acabada la Nueva catedral, con buen sentido, se mantuvo la que desde entonces se llamó *Vieja*, lo cual ha permitido que conservemos nobles edificios como las catedrales *Viejas* de Salamanca o Lérida, en ocasiones relegadas a funciones de parroquia como la muy venerable de Santa Cruz en Cádiz, que fue la primera catedral de esta ciudad abierta al mar. Desde sus aguas pueden contemplarse hoy los dos edificios catedralicios, el Viejo y el Nuevo, que hablan de dos escalas diferentes de la ciudad, una la del muy viejo y modesto barrio del Pópulo, dentro de su muralla medieval, y la otra, en sus inmediaciones, de la poderosa y rica ciudad de Cádiz del siglo XVIII, militar y mercantil, que recibe con gozo en 1717 la Casa de Contratación y Consulado de Indias que tan buenos beneficios habían reportado a Sevilla a raíz del descubrimiento de América.

En otro lugar he escrito que Cádiz, como otras ciudades costeras y catedralicias, muestra con orgullo sus dos templos mayores asomando al mar, lo cual, además de ser de una belleza notable y mostrar aspectos inéditos en relación con las catedrales de tierra adentro, pronto deja ver los grandes problemas que esta cercanía produce. Especialmente si, como en Cádiz, aquella mar es océano y la catedral mira desafiante a la banda que de antiguo se conoce como del Vendaval, habiendo producido en la vieja y joven catedral, desde su origen hasta nuestros mismos días, serios y costosos daños causados especialmente por la humedad, el agua y el viento.

El proceso de la Reconquista cristiana hizo aflorar a lo largo de la Edad Media nuevas diócesis o restaurar las antiguas. En uno y otro caso fue común utilizar las mezquitas mayores como primer templo cristiano una vez consagrado, dedicado y alterada la orientación en relación con la del culto islámico. Así fue en Palma de Mallorca, Sevilla o Granada, y ahí está, como ejemplo vivo y excepcional, la mezquita-catedral de Córdoba

para mejor entenderlo. Esto mismo debió de suceder a raíz de la incorporación de Cádiz a la corona de Castilla en 1260, durante el reinado de Alfonso X el Sabio, cuando es probable que la antigua mezquita musulmana se convirtiera en la iglesia de Santa Cruz, constituyendo primero un arcedianato de la archidiócesis de Sevilla para alcanzar la jerarquía catedralicia, en 1263, por bula del Papa Urbano IV, siendo su primer obispo el franciscano Juan Martínez (1267-1278). En las intenciones del Monarca estaba, igualmente, la de ser enterrado allí después de las transformaciones necesarias o de la obra nueva que se hiciera, pero ulteriores vicisitudes y lo que se ha llamado el fracaso de la empresa africanista frente a los musulmanes, en la que Cádiz era pieza estratégica de primer orden, hizo entrar en el olvido ambiciosos proyectos para la ciudad hasta el punto de que en el siglo XV pasó al poder señorial del duque de Arcos, don Rodrigo Ponce de León. La ciudad, entre tanto, había ido afirmando su vocación mercantil, con presencia importante de extranjeros, especialmente genoveses.

Bajo los Reyes Católicos, en 1493, Cádiz vuelve a incorporarse a la corona, preparándose allí la salida de dos de las expediciones colombinas a América. Se iniciaba así un nuevo siglo XVI de próspero crecimiento que truncó el saqueo e incendio de la ciudad por las tropas anglo-holandesas a cargo del conde de Essex en 1596, de cuyo triste suceso ha recordado Cádiz el cuarto centenario con un interesante curso en su Universidad en los días en que escribo estas líneas.

En aquella general catástrofe se perdió la primera catedral gaditana, la que desde el Rey Sabio había ido incorporando capillas y elementos varios de carácter gótico de los que sólo restan hoy la Capilla Bautismal y unos arcos inmediatos en la parroquia de Santa Cruz. Viejas descripciones como la que nos dejó el genovés Niccolo Spínola (1490), así

como la abundante información sobre un temprano proyecto de nueva catedral en vísperas del ataque de Essex, permiten conocer cómo era aquella modesta catedral, de tres naves no muy altas y separadas por pilares, cubierta de madera aunque con algunas capillas abovedadas y cabecera recta, siendo notable la ulterior transformación promovida por el obispo García de Haro (1571-1573), cuando trasladó el coro desde el centro de la nave al presbiterio, de acuerdo con lo visto por él en Roma.

Perdida o en paradero desconocido la documentación referida a esta primerísima catedral de Cádiz, el Archivo General de Simancas conserva, sin embargo, una interesante información complementaria que, girando en torno al deseo manifestado por el cabildo al Rey de construir una nueva catedral con anterioridad al ataque inglés, aporta jugosas noticias de aquel viejísimo edificio. Entre ellas destaca el interrogatorio que se lleva a cabo en junio de 1595, cuando el obispo don Antonio Zapata y Cisneros (1587-1596) decide con su cabildo la construcción de «un templo para iglesia catedral por ser muy indecente e incapaz el que al presente hay en esta ciudad». Para apoyar tal solicitud se pregunta a una serie de personas su parecer sobre aquel templo, que por otra parte y sin poderlo sospechar tenía contados sus días. Las respuestas están contenidas en las propias preguntas y así, unas y otras venían a decir que «la iglesia catedral desta ciudad nombrada Santa Cruz no tiene traza ni forma conforme a la que tienen las demás iglesias catedrales, porque además de faltalle muchas cosas necesarias no tiene crucero ni trascoro por donde puedan pasar las procesiones y el coro de los beneficiados es muy corto y estrecho y todavía la iglesia es tanto que aun para parroquia de lugar de pocos vecinos no es suficiente».

Por otro lado los materiales y su antigüedad también dejaban mucho que desear a juicio de los interrogados, pues «la fábrica de dicho templo es de muy ruines materiales

porque la mayor parte de las dichas paredes son de cal y tierra, el techo de maderas flacas e ruines labradas rústicamente, el suelo de ladrillo tosco por ser todo ello muy antiguo que ha que se edificó por el Rey don Alfonso el Sabio, más de trescientos y treinta años, y están podridas las maderas, y las paredes fuera de plomo y con tanta flaqueza que si no se repara con brevedad se caerá todo el edificio y de miedo desto dejan de acudir algunas personas a la dicha iglesia».

La tercera razón en que se apoyó la solicitud del cabildo se relacionaba con su situación costera, pues «por haber los incursos de la mar deshecho algunos edificios que estaban contiguos a la dicha iglesia de algunos años a esta parte baten en las paredes de ella y por debajo de los cimientos entra el agua algunos pasos... y así, por esto como por lo dicho, hay mucho riesgo de que se caiga dicha iglesia y es de manera que se tiene cuidado de que junto a ella no se disparen tiros de artillería ni mosquetes por temor que se podrá caer con cualquier ocasión con pequeña que sea». Todo ello puede dar idea de la situación en que se encontraba aquel edificio de cuyo frágil estado sabemos al menos desde 1518. En efecto, un breve del Papa León X, fechado en Roma el 2 de febrero de aquel año, facultaba al obispo, seguramente don Pedro de Acoltis, para trasladar el culto catedralicio a la iglesia y hospital de la Misericordia «por el peligro que la iglesia tiene de caerse por estar edificada junto a la mar y entrar ésta por parte de los cimientos».

— *La destrucción de Cádiz en 1596 y la catedral Vieja* —

El desastroso incendio de la ciudad en 1596 puso un fin dramático a la pequeña catedral de Santa Cruz e inmediatamente se comenzó la construcción de un nuevo templo

que aprovechó el mismo solar anterior, pese a estar muy batido por el mar, pero los muros de la catedral debían ofrecer cierta garantía, así como algunas capillas, al menos la bautismal, única en la ciudad para administrar este sacramento. De este modo, con un legado inicial del generoso obispo García de Haro, con ayuda de Felipe III y aportaciones del obispo, del cabildo catedralicio y, sobre todo, del cabildo municipal, fue posible levantar la nueva catedral —hoy sólo parroquial de Santa Cruz— que reanudó el culto en 1602. Poco se sabe de sus maestros pese a manejarse el nombre de Cristóbal de Rojas, ingeniero al servicio del Rey que se encontraba por entonces en Cádiz. Él, ciertamente, hizo unos dibujos con la planta de la catedral (1608), pero ésta, a nuestro juicio, sólo aparece allí como referencia de la verdadera obra de Rojas, que era la defensa y refuerzo de esta parte de la ciudad, y por lo tanto de la catedral, de los embates del mar que con frecuencia arruinaban «el muro del vendaval». Efectivamente, en el archivo de la catedral Nueva hay una planta de la catedral que, con un papel pegado, ofrece dos soluciones distintas para resolver este muro del vendaval y no deja de ser curiosa la nota que acompaña a cada una de las dos opciones, pues mientras en la primera se dice que «esta es opinión de arquitectos costará 4.000 ducados y será más firme y a propósito del reparo», en la que se adhiere después se lee: «este rebellín es de opinión de curiosos y no de arquitectos costará 8.000 ducados».

En lugar de Cristóbal de Rojas hay que pensar mejor en Ginés Martín de Aranda como autor del edificio que hoy conocemos, pues consta en los Libros de Fábrica que se le abonan en 1598 unas cantidades por ir a ver la iglesia en el estado en que había quedado tras el ataque de 1596 y, sobre todo, por «hacer los modelos de la iglesia».

Pese a ser poco conocida y visitada, aquella nueva y hoy vieja catedral es un hermoso templo de muy gratas proporciones, cuyas tres naves de análoga altura separan fuertes



columnas de orden toscano. Sus bóvedas, llamadas con acierto por Javier de Navascués *de paraguas*, por su original síntesis de una solución esquifada y otra baída, están trasdosadas con cerámica vidriada de rica policromía, dando lugar a una forma estructural y ornamental de gran belleza. Un sencillo crucero con cúpula sobre pechinas cubre parte del propio presbiterio. Tras él, sacristías y salas capitulares en dos plantas, así como la capilla oval de las Reliquias añadida en el siglo XVII. A esta centuria pertenece igualmente el llamado Torreón o Capilla del Sagrario que no es sino una imponente torre que, con aspecto militar por fuera y abovedada solución interior, remodeló Torcuato Cayón en el siglo XVIII.

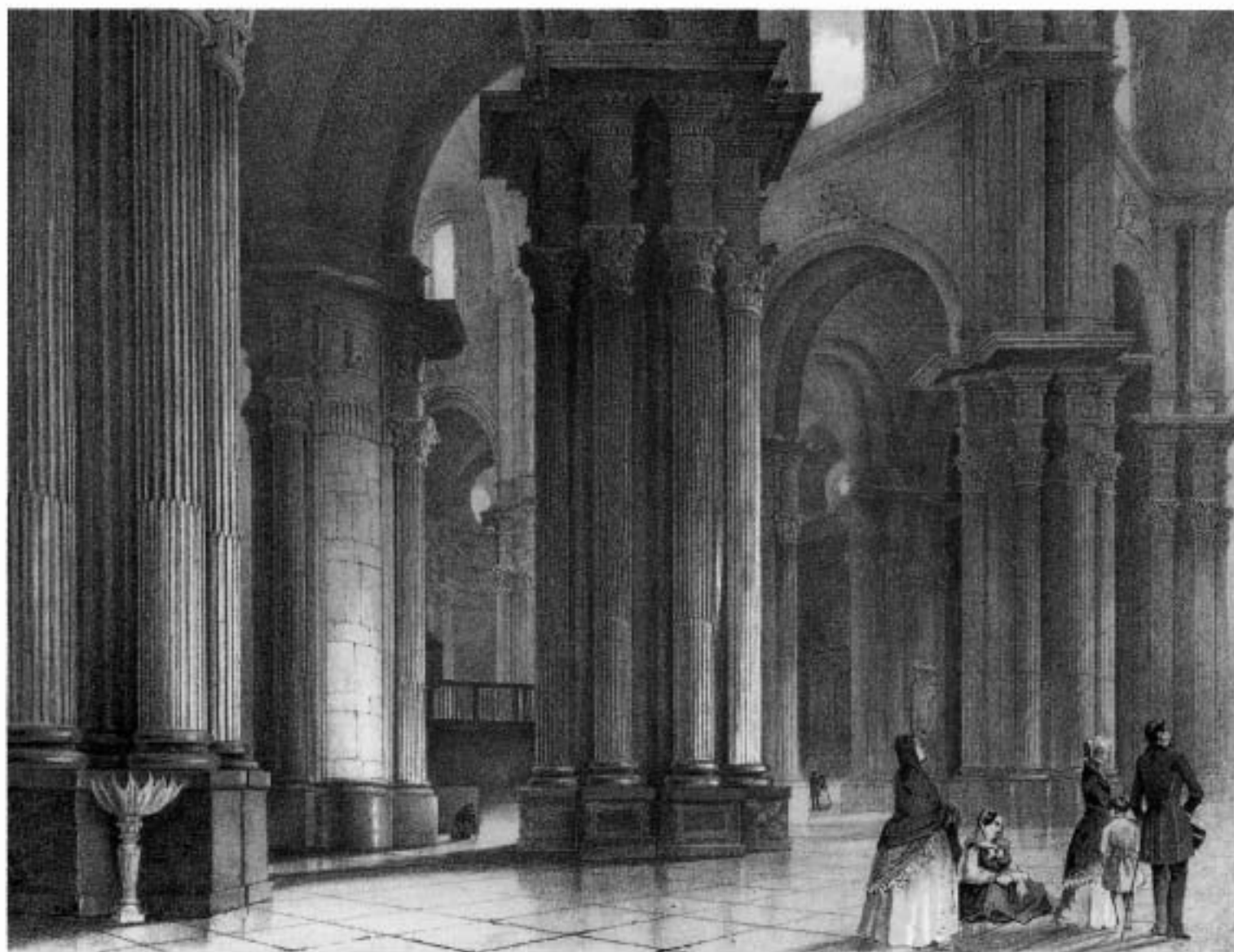
Interiormente llamaríamos la atención sobre el altar mayor, obra de Alejandro Saavedra y Alonso Martínez (1640-1652), cuya dorada arquitectura viste interiormente la bóveda y muros de la capilla. En su calle central se puede ver la excelente *Inmaculada* de Giscardi, así como la *Santa Cruz*, rodeada de ángeles músicos, bajo cuya advocación se encuentra la catedral gaditana. Muy próxima, en el brazo norte del crucero, se halla la Capilla de los Genoveses, de muy antigua fundación (1487), con un retablo espectacularmente bello, de jaspe de Carrara, en el que pudo trabajar Andreoli, autor de la vecina puerta de paso a la sacristía. El retablo, con magníficas columnas salomónicas de liso fuste, ha perdido sus esculturas originales, algunas de las cuales pasaron a la actual catedral Nueva, siendo la capilla y retablo de la misma fecha que figura en la inscripción que puede leerse en aquélla: *Esta capilla es propia de la nación ginovesa. Reedificó con este retablo de iaspes y alabastro Año de 1671.*

Poco después, en 1690, fray Jerónimo de la Concepción hacía un medido elogio de la catedral Vieja de Cádiz que viene bien traer aquí para despedirnos de ella. Efectivamente, en su conocido *Emporio de El Orbe, Cádiz ilustrada*, publicado en

Amsterdam (1690), este carmelita descalzo, después de recordar la situación del templo «en lo último de el baluarte de San Lorenzo que está al mar de Vendaval», añade que si bien la catedral de Santa Cruz «no tenía la devoción de Zaragoza, la suntuosidad de Toledo, la calidad de Santiago, la grandeza de Sevilla, el primor de León, el cumplimiento de Cuenca, la magestad de Córdoba y Granada, es constante que, con limpieza, adorno y puntualidad de servicio en el culto divino, pueden sus moradores perder el deseo de lo que resplandece en las otras».

— *La catedral Nueva* —

Parece que durante este mismo siglo XVII hubo varios intentos de construir una nueva iglesia catedral más capaz, pero siempre faltaron los recursos necesarios para apoyar un proyecto que supusiera un verdadero salto cualitativo sobre la catedral de Santa Cruz. Sin embargo, el mencionado traslado de la Casa de Contratación de Sevilla a Cádiz, es decir, de la cabecera de las flotas de Indias, significó para Cádiz un movimiento mercantil de primer orden cuyos saludables efectos económicos muy pronto se dejarían sentir en la ciudad, en su arquitectura y, desde luego, en la que será nueva y definitiva catedral. Este hecho coincidió con la prelatura de don Lorenzo de Armengual del Pino de la Mota (1715-1730), hombre emprendedor y decidido, que llegó a poner la primera piedra del nuevo templo, el primer día del año 1723, de acuerdo con el proyecto preparado por el arquitecto Vicente Acero y Arebo (1721). El lugar escogido finalmente no distaba mucho de la ya catedral Vieja, pero fuera de la muralla, saliendo por el arco de la Rosa, y sin corregir su posición respecto al mar.



Interior de la catedral. (Parcerisa)



Bóvedas de la nave central

Acero ofreció en su planta y alzados de la catedral una versión barroca y borrominesca del modelo catedralicio andaluz que había comenzado con Diego de Siloe en Granada, esto es, conjugando una organización basilical de tres naves, crucero y girola, con una Capilla Mayor a modo de rotonda y tras ella, como en la vieja catedral de Santa Cruz, una Capilla de las Reliquias. Así mismo, los apoyos interiores muestran un orden corintio que cuando necesita alcanzar una cota más alta recibe encima un cuerpo apilastrado. Hasta aquí las analogías, pero más importantes son las diferencias expresivas en líneas, diseño y ornamentación, pues allí aparece lo más original de Acero como representante del más encendido barroco dieciochesco.

Sin embargo, la obra de la catedral conoció, como todas sus hermanas, pausas, retrasos, cambios de criterios y de maestros, hasta ir desapareciendo la idea primera de nuestro arquitecto, especialmente desde la renuncia de Acero en 1729, para afirmarse un lenguaje más templado con las modificaciones introducidas por Gaspar Cayón pero, sobre todo, durante la maestría de su sobrino Torcuato Cayón (1759-1783) en que la simplificación del primer proyecto derivó por derroteros más ortodoxamente académicos. Se conserva una carta de este arquitecto, que reproduce Antonio Ponz en su célebre *Viage de España* (1792) y poco utilizada por los estudiosos, que por su interés reproducimos a continuación, pues señala muy bien el quiebro estilístico que conoció la catedral bajo su dirección, los problemas de la misma y el estado de las obras cuando la escribió. La carta dirigida por Cayón a Ponz, redactada en un tono muy humano, data de los años setenta y dice así:

«Muy señor mío: Hallándome obligado a sus favores, y en cumplimiento de la palabra que le di, le remito esta explicación, que en el día me ha sido muy

molesta, pues hace diez meses que me hallo enfermo e inhábil de pies y manos, siéndome muy sensible el no haber podido hacer un borroncillo del plan de esta iglesia, cosa precisa para poder explicar; pero lo haré luego que Dios me restablezca el uso de los nervios, habiéndole ofrecido cuanto estuviese de mi parte en este asunto y que ejecutaría sus órdenes con la mayor sencillez y pureza, según mis fuerzas alcanzaren.

»Para satisfacer a usted pronto y en la manera que me es posible, digo que la situación de la santa iglesia catedral de Cádiz no solamente es defectuosa por estar inmediata al mar, sino porque es el sitio de la población donde más combaten los temporales; de modo que rompiendo los golpes de agua en la muralla y elevándose en forma de nube, descargan sobre la iglesia, y ésta es la causa por la que voy formándola de mármol blanco duro.

»Los movimientos de su planta la hacen aparecer armoniosa a primera vista; pero siendo todos por ángulos, resulta una cornisa de vuelo extraordinario. Está, por otra parte, la tal cornisa cargadísima de adornos, y es menester peinarla, dejándola más sencilla. Así mismo, se deben quitar ornatos del friso, por ser de aquellos que llaman de golpe de talla sin pies ni cabeza. Los arcos necesitan de la misma operación, por sus muchas e inútiles labores.

»Dentro de las capillas embarazan las columnas, cuyo diámetro es de a vara; pero este es un defecto irremediable. El número de resaltes, de tres en tres, que hay por toda la iglesia y dentro de las capillas han hecho la obra costosa en extremo y confusa. Toda la iglesia es de mármol blanco hasta la altura de los capiteles; y por cuanto el mármol pierde con el salitre su blancura y se va convirtiendo en un color de hierro mohoso, no era a propósito, ciertamente, esta exquisita piedra, traída de Génova, por lo mucho que se mancha.

»Los movimientos extraordinarios son causa de que algunos pilares sean más gruesos de lo que es debido. La distancia desde la Capilla Mayor hasta los pies de la iglesia es muy corta, faltándole más de veinte varas. A esto se agrega la idea de colocar el coro en el medio, a la gótica, de lo que resulta no quedar iglesia para el pueblo, habiendo sido siempre mi parecer de colocarlo en la Capilla Mayor y el altar debajo de la cúpula, como el de San Pedro, en Roma, y otras muchas iglesias.

»La variedad de colores en esta fábrica proviene de las diferentes calidades de piedras. Habiendo yo solicitado facultad de elegir otras para enmendarla en esta parte (lo que ya podía estar hecho), no se me ha concedido, y lo que he logrado han sido pesadumbres.

»La fachada principal está adornada de pilastras sin orden ni medida, y he procurado arreglarlas al orden jónico. Las entradas de los costados no tienen consonancia alguna con la portada principal, por ser formadas de dos órdenes corintios, uno sobre otro; y ya empezaba a subir otro tercer orden, pero lo he quitado, formando un gran frontispicio circular. Dejo aparte la extravagancia de los ornatos de algunos nichos llenos de tambanillos y braguetones, a lo tallista o retablero.

»El Panteón tiene las entradas inmediatas a la Capilla Mayor, y toma sus luces por entre pilar y pilar, correspondientes a la nave que da vuelta a dicha capilla; pero son las ventanas tan pequeñas, que la falta de luces quita el mérito que merece su construcción y bóveda.

»Esto es, en sustancia, lo que puedo decir por mayor de esta nueva y costosa catedral, desde cuya primera cornisa para arriba he trabajado nuevos diseños, y según ellos voy siguiendo la obra. Hubiera procurado en lo posible imitar a los antiguos y mejores arquitectos, pero hubiera sido imposible hacerlo con todo

rigor, porque, en lugar de concordar con lo que encontré hecho, hubiera resultado una nueva extravagancia y más notable monstruosidad que antes.

»Esta explicación se reduce a darle a usted noticia de los defectos más abultados. Lo demás que pueda necesitarse lo hallará usted en el cuaderno o manifiesto impreso que dio a luz este ilustrísimo Cabildo para hacer presente al comercio el estado de la obra, el ingreso de caudales y su distribución. Es cuanto puedo informar a usted, por cuya salud pido a Dios...»

Hasta aquí Torcuato, luego vendrían otros arquitectos decididamente neoclásicos como Miguel de Olivares, Manuel Machuca y Juan Daura. Puede decirse que éste finalizó las obras, al cerrar el crucero con una cúpula, así como el tramo último de la nave mayor, todo ello ya en 1844, a falta sólo de las torres de la fachada que, sobre el proyecto de Machuca, hizo Juan Correa de la Vega bajo Isabel II, entre 1846 y 1853, coincidiendo esta última fecha con la del fallecimiento del obispo fray Domingo de Silos Moreno, impulsor principal de la terminación de la catedral.

Su interior ofrece un formidable efecto, a pesar de los problemas que plantea la descomposición de la piedra ostionera utilizada en la obra, por las alteraciones fisicoquímicas que produce el vecino mar del Vendaval (viento y agua), lo que obligó a cerrar la catedral (1969) por el peligro que suponía el desprendimiento de importantes fragmentos de sus bóvedas. Tras una larga intervención se halla abierta de nuevo al culto y visita, desde 1984, si bien unas redes apenas visibles bajo las bóvedas siguen recogiendo los pequeños y prácticamente inevitables desprendimientos.

Mas allá de las formas arquitectónicas y de su sorprendente amplitud, esta catedral tiene algo inmaterial que subyuga y es su luminosidad, el equilibrio con el que la luz se



Cúpula del crucero de la catedral



Capilla de la Asunción, retablo barroco en mármol

reparte por el templo recorriendo bóvedas, naves y capillas, con un nuevo espíritu que no es gótico, renacentista, ni apenas barroco, es decir, tiene algo que no se relaciona tanto con los llamados estilos sino con el lugar, con Cádiz, con su arquitectura. En este punto, qué difícil es pensar en esta catedral sin aquella luz, es para ella como el aire para respirar, es una luz que acaricia y no hiere. Sólo hay un espacio al que ésta no llega, la cripta con su formidable bóveda plana, acompañada de otras muchas soluciones canteriles que hablan de la maestría en este terreno de Vicente Acero, pues es la obra que personalmente él pudo dirigir (1721-1726). En una de sus capillas descansan los restos mortales del compositor Manuel de Falla y en otra los del escritor José María Pemán, pero no se puede abandonar la cripta sin admirar hasta sentirse hipnotizado la belleza de la *Virgen del Rosario*, obra del escultor italiano Alessandro Algardi, cuya concepción general, ropas, cabeza y el miguelangelesco Niño, son sencillamente maravillosas.

En la nave mayor hemos de detenernos preceptivamente en la Capilla Mayor cuyo presbiterio se halla guarnecido por jaspes rojos y blancos procedentes de Tortosa y Málaga, labrados todos ellos poco antes de mediar el siglo XVIII. En el centro de la capilla se alza un importante tabernáculo de mármol y bronce que labró José Frapolli (1862-1866), en sustitución de otro anterior de madera imitando materiales nobles. El segundo ámbito de interés es el del coro, interés artístico cierto, pero no se olvide que el servicio del altar y del coro fueron los dos cometidos inexcusables e históricos de todos los cabildos catedralicios. El coro gaditano procede de la desamortizada cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas y es obra excelente de Agustín y Miguel Perea, padre e hijo, y de Jerónimo de Valencia, que acabaron de tallar la sillería hacia 1700, esto es, antes de iniciarse la catedral gaditana.

De las capillas entre contrafuertes recordaremos la más antigua bajo la advocación de la Asunción, con un excelente retablo de Gaspar Cayón (1750) que sirve para medir el talante barroco y dieciochesco del que fue segundo maestro de la catedral. El retablo recuerda cosas vistas en Borromini y está ejecutado en mármoles y jaspes de Mijas. De la escultura que podemos visitar desearíamos señalar las primorosas tallas de Luisa Roldán, como son el *Ecce-Homo* y *San Servando* en las capillas de su nombre.

Finalmente, recorriendo el museo catedralicio instalado en la Capilla de las Reliquias, veremos, además de ropas litúrgicas, buenos lienzos y orfebrería de varia especie, dos obras fuera de toda ponderación: la custodia del Cogollo y el ostensorio del Millón. La primera es de plata sobredorada, obra de hacia 1500, de estilo gótico flamígero que se vincula con Enrique de Arfe; mientras que el segundo es obra barroca (1721), de finísima ejecución, debida al platero madrileño Pedro Vicente Gómez de Ceballos, cuyo nombre viene de creer que tal es el número de piedras preciosas, esmeraldas y diamantes que se engastan en este ostensorio de oro cincelado.



NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

SANTIAGO DE COMPOSTELA, CATEDRAL DE PEREGRINACIÓN

- AA.VV.: *La catedral de Santiago*. Barcelona, 1977
- AA.VV.: *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. La Coruña, 1988
- Barral, A. e Yzquierdo, R.: *Guía de la catedral de Santiago*. León, 1993
- Carro, J.: *Las catedrales gallegas*. Buenos Aires, 1950
- Castillo, A.: *El Pórtico de la Gloria*. Santiago de Compostela, 1949
- Codex Calixtinus*. Ed. en castellano y notas de M. Bravo Lozano. Sahagún, 1989
- Chamoso, M.: *La catedral de Santiago de Compostela*. León, 1981
- Conant, K. J.: *Arquitectura románica de la catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1983
- García Iglesias, X. M.: *A catedral de Santiago e o barroco*. Santiago de Compostela, 1990
- López Ferreiro, A.: *Historia de la S.A.M. Iglesia catedral de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela, 1898-1909
- Historia Compostelana*. Ed. de E. Falque Rey, Madrid, 1994
- Otero Túniz, R. e Yzquierdo Perrín, R.: *El coro del Maestro Mateo*. La Coruña, 1990

BURGOS, LA CATEDRAL DE CASTILLA

- Andrés Ordax, S.: *La catedral de Burgos*. León, 1993
- Cortés Echanove, L.: «De cómo la ciudad de Burgos logró el aislamiento de su catedral». *Boletín de la Institución Fernán González*, 1971
- Elorza, J. C., Negro, M. y Payo, R. J.: *La imagen de la catedral de Burgos*. Burgos, 1995
- Franco Mata, A.: *Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León*. Norba-Arte, 1986

- Garrido Garrido, J. M.: *Documentación de la catedral de Burgos (804-1183)*. Burgos, 1983; *Documentación de la catedral de Burgos (1184-1222)*. Burgos, 1983
- Huidobro Serna, L.: *La catedral de Burgos*. Madrid, 1958
- Iglesias Rouco, L. S.: «La catedral de Burgos». *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León, I*. Ávila, 1994; «La Capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos. Datos para su estudio». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1990
- Karge, H.: *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*. Valladolid, 1995
- Lampérez y Romea, V.: «La catedral de Burgos. Obras últimamente realizadas». *Arquitectura y construcción*, 1918
- López Mata, T.: *La catedral de Burgos*. Burgos, 1950
- Mansilla Reoyo, D.: *Catálogo documental del archivo de la catedral de Burgos (804-1416)*. Madrid-Barcelona, 1971
- Martínez Burgos, M.: *En torno a la catedral de Burgos. El coro y sus andanzas*. Burgos, 1956
- Martínez y Sanz, M.: *Historia del templo catedral de Burgos*. Burgos, 1866
- Navascués Palacio, P.: «Apraiz y la restauración de las agujas de la catedral de Burgos», *Julián Apraiz*. Vitoria, 1995
- Orcajo, P.: *Historia de la catedral de Burgos*. Burgos, 1845
- Pereda Llarena, J.: *Documentación de la catedral de Burgos (1254-1293)*. Burgos, 1984; *Documentación de la catedral de Burgos (1254-1293)*. Burgos, 1984
- Rico, M.: *La catedral de Burgos*. Burgos, 1985
- Serrano, L.: *Don Mauricio, obispo de Burgos y fundador de su catedral*. Madrid, 1922
- Urrea Fernández, J.: *La catedral de Burgos*. León, 1994, 2ª ed.

TOLEDO, ENTRE LA RELIGIÓN Y LA HISTORIA

- Azcárate, J. M.: *La arquitectura gótica toledana del siglo XV*. Madrid, 1958
- Bonilla Moreno, G.: *Los órganos de la catedral de Toledo*. Toledo, 1955
- Cedillo, Conde de: *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo*. Toledo, 1991. Ed. con introducción y notas de M. Revuelta Tubino
- Chueca Goitia, F.: *La catedral de Toledo*. León, 1975
- Franco Mata, A.: *Catedral, arquitecturas de Toledo*. vol. I. Toledo, 1991
- Gudiol, J.: *La catedral de Toledo*. Madrid, s.a.
- Inventario artístico de Toledo, tomo II. *La catedral Primada*. 2 vols. Madrid, 1989
- Izquierdo Benito, R.: *El patrimonio del cabildo de la catedral de Toledo en el siglo XIV*. Toledo, 1980
- Nicolau Castro, J.: «Mariano Salvatierra Serrano, escultor de la catedral de Toledo». *Goya*, 1988
- Nieto Alcaide, V.: «El maestro Enrique Alemán, vidriero de las catedrales de Sevilla y Toledo». *Archivo Español de Arte*, 1967
- Olague-Feliú, F.: *Las rejas de la catedral de Toledo*. Toledo, 1980
- Pérez Higuera, T.: *Paseos por el Toledo del siglo XIII*. Madrid, 1984
- Prados, J. M.: «Las trazas del Transparente y otros dibujos de Narciso Tomé para la catedral de Toledo». *Archivo Español de Arte*, 1976
- Ramón Parro, S.: *Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. 2 vols. Toledo, 1857. Ed. facsímil, Toledo, 1978
- Rivera Recio, J. F.: *Guía de la catedral de Toledo*. Toledo, 1950
- Torroja Menéndez, C.: *Catálogo del archivo de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo*. Toledo, 1977

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

PULCHRA LEONINA

- Boto, G.: *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*. León, 1955
- Fernández Arenas, J.: *Las vidrieras de la catedral de León*. León 1976
- Franco Mata, A.: *Escultura gótica en León*. León, 1976
- González-Varas, I.: *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*. León, 1993
- Laviña Blasco, M.: *La catedral de León*. León, 1876
- Navascués Palacio, P.: «Arquitectura del siglo xix: las fachadas de la catedral de León». *Estudios Pro-Arte*. Barcelona, 1977; «La catedral de León: de la verdad histórica al espejismo erudito». *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*. Ávila, 1990; «El coro y la arquitectura de la catedral. El caso de León». *Las catedrales de Castilla y León*, vol. I. Ávila, 1994
- Ríos, D. de los: *Monografía sobre la catedral de León*. Madrid, 1895
- Rivera Blanco, J.: *Historia de las restauraciones de la catedral de León*. Valladolid, 1993
- Teijeira Pablos, M. D.: *La influencia del modelo gótico-flamenco en León. La sillería de coro catedralicia*. León, 1993
- Valdés, M., Cosmen, C., Herráez, M. V., Campos, M. D. y González-Varas, I.: *Una historia arquitectónica de la catedral de León*. León, 1994

BARCELONA, LA NUEVA CATEDRAL MEDITERRÁNEA

- AA.VV.: *La catedral de Barcelona*. Número monográfico de la revista *D'art*. Barcelona, 1993
- Barral, X. y Gumí, J.: *Les catedrals de Catalunya*. Barcelona, 1994
- Bassegoda Nonell, J.: *La catedral de Barcelona. Su restauración 1968-1972*. Barcelona, 1973; «La fachada de la catedral de Barcelona». *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 1981. y *Els treballs i les hores a la catedral de Barcelona*. Barcelona, 1996
- Carreras Candi, F.: «Les obres de la catedral de Barcelona». *Boletín de la Academia de Buenas Letras*. 1913-1914
- Durán i Sanpere, A.: *La catedral de Barcelona*. Barcelona, 1952
- Fábrega, A.: *Guía de la catedral*. Barcelona, 1969
- Florensa, A.: *La fachada de la catedral de Barcelona*. Barcelona, 1968
- Martorell, F.: *La catedral de Barcelona*. Barcelona, 1929
- Vergés, M. y Vinyoles, M. T.: *La catedral romànica de Barcelona*. Lambard, 1987

MALLORCA, UNA CATEDRAL EN LA ISLA

- AA.VV.: *La catedral de Mallorca*. Palma de Mallorca, 1995
- Adams, R.: *The Cathedral of Palma de Mallorca. An Architectural Study*. Cambridge, Mass., 1932
- Cantarellas, C.: La intervención del arquitecto Peyronnet en la catedral de Mallorca. *Mayurqa*, 1975
- Durliat, M.: *L'art en el Regne de Mallorca*. Toulouse, 1962. Palma, 1964
- Furió, V.: *La catedral de Palma de Mallorca*. Palma, 1948
- Rubió, J.: *Conferencia acerca de los conceptos orgánicos, mecánicos y constructivos de la catedral de Mallorca*. Barcelona, 1912
- Sagristá, E.: *Gaudí en la catedral de Mallorca*. Castellón de la Plana, 1962

- Sastre, J.: «Canteros y picapedreros en la Seo de Mallorca y el proceso constructivo». *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1993
 Tous, L. y Coll, P.: *Vitrales de la catedral de Mallorca*. Palma, 1993

PAMPLONA, LA CATEDRAL RESTAURADA

- AA.VV.: *La catedral de Pamplona*. Pamplona, 1994
 Biurrun, T.: «La sillería del coro de la catedral de Pamplona». *Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra*, 1935-1936
 Brutails, M.: *La cathédrale de Pampelune*. Congrès Archéologique. París-Caen, 1889
 Burgo, M. A.: *La catedral de Pamplona*. León, 1977
 García Gaínza, C. y Heredia, C.: *Orfebrería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona, 1979
 Goñi, J.: «Nuevos documentos sobre la catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*, 1953 y 1955; «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*, 1970; *Historia de los obispos de Pamplona*, 10 vols. Pamplona, 1979-1991; *La capilla musical de la catedral de Pamplona. Desde sus orígenes hasta 1600*. Pamplona, 1983; *La capilla musical de la catedral de Pamplona en el siglo XVIII*. Pamplona, 1986; «La Capilla del Trascoro de la catedral de Pamplona». *Hispania christiana*. 1988
 Lacarra, J. M.: «La catedral románica de Pamplona». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931
 Lacarra, M. C.: *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. Pamplona, 1974
 Lambert, E.: «La catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*, 1951
 Steven Janke, R.: *Jehan Lome y la escultura gótica posterior*. Pamplona, 1977
 Torres Balbás, L.: «Filiación arquitectónica de la catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*, 1946; «Etapas de la construcción de la catedral de Pamplona». *Príncipe de Viana*, 1947
 Vázquez de Parga, L.: Los capiteles historiados del claustro románico de la catedral de Pamplona. *Príncipe de Viana*, 1947

MAGNA HISPALENSIS

- AA.VV.: *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1981
 AA.VV. *Giralda*. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1982
 AA.VV.: *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1984
 AA.VV.: *Magna Hispalense. El Universo de una iglesia*. Sevilla, 1992
 Álvarez Márquez, M. C.: *El mundo del libro en la iglesia catedral de Sevilla en el siglo XVI*. Sevilla, 1992
 Ayarra, J. E.: *Historia de los grandes órganos de la catedral de Sevilla*. Madrid, 1974; *La música en la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1976
 Falcón, T.: *La Capilla del Sagrario de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977; *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla, 1980
 González Barrionuevo, H.: *Los Seises de Sevilla*. Sevilla, 1992
 González-Varas, I.: *La catedral de Sevilla. (1881-1900)*. Sevilla, 1994
 Guerrero, J. *La catedral de Sevilla*. León, 1981
 Luna, R. y Serrano, C.: *Planos y dibujos del archivo de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1986
 Morales, A. J.: *La Capilla Real de Sevilla*. Sevilla, 1979
 Nieto, V.: *Las vidrieras de la catedral de Sevilla*. Madrid, 1969
 Sancho Corbacho, A.: *El Sagrario de la S. I. catedral de Sevilla. Sus obras de arte*. Sevilla, 1981
 Sanz, M. J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla, 1978; *Juan Laureano de Pina*. Sevilla, 1981

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

Valdivieso, E.: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978; *Guía de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1992
 Villar, A.: *La catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977

CÓRDOBA, MEZQUITA Y CATEDRAL

Castejón, R.: *La mezquita aljama de Córdoba*. León, 1980
 Dabrio, M. T. y Raya, M. A.: «Del Islam al Cristianismo: la catedral de Santa María». *Arte. Córdoba capital*, vol. 2 de la col. dirigida por A. Villar. Córdoba, 1994
 Martí Ribes, J.: *La sillería de coro de la catedral de Córdoba*. Córdoba, 1981
 Martí Ribes, J.: *Custodia procesional de Arfe*. Córdoba, 1983
 Nieto Cumplido, M.: *Historia de la iglesia en Córdoba. Reconquista y restauración*. Córdoba, 1991
 Nieto Cumplido, M. y Luca de Tena, C.: *Planos y dibujos de la mezquita de Córdoba*. Córdoba, 1993
 Ocaña Jiménez, M.: «La basílica de San Vicente y la gran mezquita de Córdoba». *Al-Andalus*, 1941
 Raya Raya, M. A.: *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*. Córdoba, 1983
 Torres Balbás, L.: *Arte hispanomusulmán. Hasta la caída del Califato de Córdoba*. vol. V de la *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal. Madrid, 1957
 Taylor, R.: *Arquitectura andaluza. Los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca, 1978
 Vázquez Lesmes, R.: *Córdoba y su cabildo catedralicio*. Córdoba, 1987

FORTIS SALMANTINA

Brasas Egido, J. C.: *Salamanca, Las catedrales de Castilla y León*. León, 1992
 Camón Aznar, J.: «Etapas constructivas de la catedral Vieja de Salamanca». *Goya*, 1958
 Casaseca Casaseca, A.: *Las catedrales de Salamanca*. León, 1993
 Castro Santamaría, A.: «La polémica en torno a la planta de salón en la catedral de Salamanca». *Academia*, 1992; «Las visitas a la catedral de Salamanca de Álava y Covarrubias en 1529, y de Egas y Bigarny en 1530». *Las catedrales de Castilla y León, I. Ávila*, 1994
 Chueca, F.: *La catedral Nueva de Salamanca*. Salamanca, 1951
 Díaz Moreno, E.: «Proceso constructivo de la nueva cúpula de la catedral de Salamanca a mediados del siglo xviii». *Estudia Zamorensia*, 1980
 García Fraile, D.: *Catálogo del archivo de la música de la catedral de Salamanca*. Cuenca, 1981
 Garms, J.: «Un rilievo nella cattedrale di Salamanca». *Las Catedrales de Castilla y León, I. Ávila*, 1994
 Gómez Moreno, M.: *Catálogo monumental de la provincia de Salamanca*. Madrid, 1967
 González, J.: «La catedral Vieja de Salamanca y el probable autor de la Torre del Gallo». *Archivo Español de Arte*, 1943
 Marcos, F. y Echeverría, L. de: *Los órganos de las catedrales de Salamanca*. Salamanca, 1987
 Marín, J. L., Villar, L. M., Marcos, F. y Sánchez, M.: *Documentos de los archivos catedralicio y diocesano de Salamanca, siglos XII-XIII*. Salamanca, 1977
 Martín Martín, J. L.: *El cabildo de la catedral de Salamanca, (siglos XII-XIII)*. Salamanca, 1977; *El patrimonio de la catedral de Salamanca*. Salamanca, 1985

- Nieto González, J. R.: *El conjunto catedralicio de Salamanca, Sacras Moles. Catedrales de Castilla y León*. Valladolid, 1996
- Portal Monge, Y.: *La torre de las Campanas de la catedral de Salamanca*. Salamanca, 1988
- Pradalier, H.: *La Sculpture Monumentale à la catedral Vieja de Salamanque*. Toulouse-Le Mirail, 1972. Inédito
- Rodríguez G. de Ceballos, A.: *Las catedrales de Salamanca*. León, 1978; «La torre de la catedral Nueva de Salamanca». *Boletín del Seminario de arte y Arqueología*. 1978; «Joaquín Churriguera y la primera cúpula de la catedral Nueva de Salamanca». *Estudios de arte. Homenaje al Prof. Martín González*. Salamanca, 1995
- Sánchez y Sánchez, D.: *La catedral Vieja de Salamanca*. Salamanca, 1991; *La catedral Nueva de Salamanca*. Salamanca, 1993
- Seguí González, M.: *La platería de las catedrales de Salamanca. Siglos XV-XX*. Salamanca, 1986

GRANADA, LA PRIMERA CATEDRAL DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

- Gallego Burín, A.: *La Capilla Real de Granada*. Madrid, 1952; *Nuevos datos sobre la Capilla Real de Granada*. Madrid, 1953; *El barroco granadino*. Madrid, 1956; *Granada*. Madrid, 1961
- Gómez Moreno, M.: «En la Capilla Real de Granada». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925-1926; *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid, 1941. Reed. Madrid, 1983; *Diego de Siloe*. Granada, 1963
- López Calo, J.: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Madrid, 1963
- Nieto, V.: *Las vidrieras de la catedral de Granada*. Granada, 1973
- Pita Andrade, J. M.: *La capilla real y la catedral de Granada*. León, 1981, 2ª ed.
- Reyes, M.: *Guía de la catedral de Granada*. Granada, 1974
- Rosenthal, E.: *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*. Princeton, 1961. Ed. en castellano, Granada, 1990. *Diego de Siloe arquitecto de la catedral de Granada*. Granada, 1966; «El primer contrato de la Capilla Real». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 1973-74
- Sánchez-Cantón, F. J.: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid, 1950
- Torres Balbás, L.: «La mezquita mayor de Granada». *Al-Andalus*, 1945

LAS CATEDRALES DE CÁDIZ Y EL MAR

- Antón Solé, P.: «La catedral Vieja de Santa Cruz de Cádiz. Estudio histórico y artístico de su arquitectura». *Archivo Español de Arte*, 1975; *La catedral de Cádiz. Estudio histórico y artístico de su arquitectura*. Cádiz, 1975; y *Catálogo de planos, mapas y dibujos del Archivo Catedralicio de Cádiz*. Cádiz, 1976
- Gutiérrez Moreno, P.: «La cúpula de Vicente Acero para la catedral de Cádiz». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928
- Jerónimo de la Concepción, Fray: *Emporio de El Orbe, Cádiz ilustrada*. Amsterdam, 1690
- Navascués y de Palacio, J. de: *Cádiz a través de 1513*. Cádiz, 1996
- Navascués Palacio, P.: «Nuevas trazas para la catedral de Cádiz». *Miscelánea de Arte*. CSIC. Madrid, 1981
- Pérez del Campo, L.: *Las catedrales de Cádiz*. León, 1988
- Ponz, A.: *Viage de España*. T. XVII. Madrid, 1792
- Taylor, R.: «La fachada de Vicente Acero para la catedral de Cádiz». *Archivo Español de Arte*, 1975
- Urrutia, J. de: *Descripción históricoartística de la catedral de Cádiz*. Cádiz, 1843

Se terminó de imprimir
en los talleres de T. F. Artes Gráficas
c. Aragoneses, 2. Acceso 11.
Polígono de Alcobendas, Madrid
en Diciembre
de 1996



